diego Velásquez

ВЕЛАСКЕС В МУЗЕЯХ СССР

В. КЕМЕНОВ

ВЕЛАСКЕС В МУЗЕЯХ СССР

Анализ картин и их место в творчестве художника

ИЗДАТЕЛЬСТВО „АВРОРА“
ЛЕНИНГРАД

ВЕЛАСКЕС. МЕНИНЫ. Деталь
(автопортрет художника)

75 И
К 35

К $\frac{80103-777}{023(01)-77}$ 40-76

ОГЛАВЛЕНИЕ

ворчество гениального испанского живописца XVII века Диего Веласкеса принадлежит к вершинам мирового искусства. Большинство его произведений, в том числе и знаменитые многофигурные композиции „Сдача Бреды“, „Менины“, „Пряхи“, находятся в Мадриде, в музее Прадо. Но некоторые из его работ хранятся в Лондоне, Нью-Йорке, Вашингтоне, Вене, Париже, Риме и в других городах [1]. В музеях Советского Союза есть также несколько произведений, либо непосредственно написанных Веласкесом, либо повторений, выполненных по оригиналам художника его мастерской. Эти работы представляют большую художественную ценность и дают возможность, хотя и фрагментарно, ознакомиться с различными периодами творчества Веласкеса. В ленинградском Эрмитаже хранится его ранняя картина „Завтрак“, написанная еще в Севилье в юношеские годы. Там же есть „Голова юноши в профиль“ — предполагаемый этюд к будапештскому „Завтраку“. В Эрмитаж еще в 1850 году поступили два портрета в рост короля Филиппа IV и его министра графа-герцога Оливареса, выполненные в мастерской художника и дающие представление о стиле веласкесовских портретов 1630-х годов. (Портрет Оливареса в настоящее время хранится в Москве в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.) Эрмитажу, кроме того, принадлежит очень хорошая реплика (возможно, выполненная с участием самого Веласкеса) последнего погрудного портрета Филиппа IV, находящегося в лондонской Национальной галерее. Наконец, украшением эрмитажной коллекции является замечательный портрет Оливареса — фактического правителя Испании при слабовольном короле, — портрет, написанный незадолго до краха карьеры

---

[1] Названия картин даны автором в соответствии с его книгой „Картины Веласкеса“ (М., 1969) и в некоторых случаях расходятся с существующими каталогами, посвященными творчеству Веласкеса, поскольку в них нет единства в названиях.

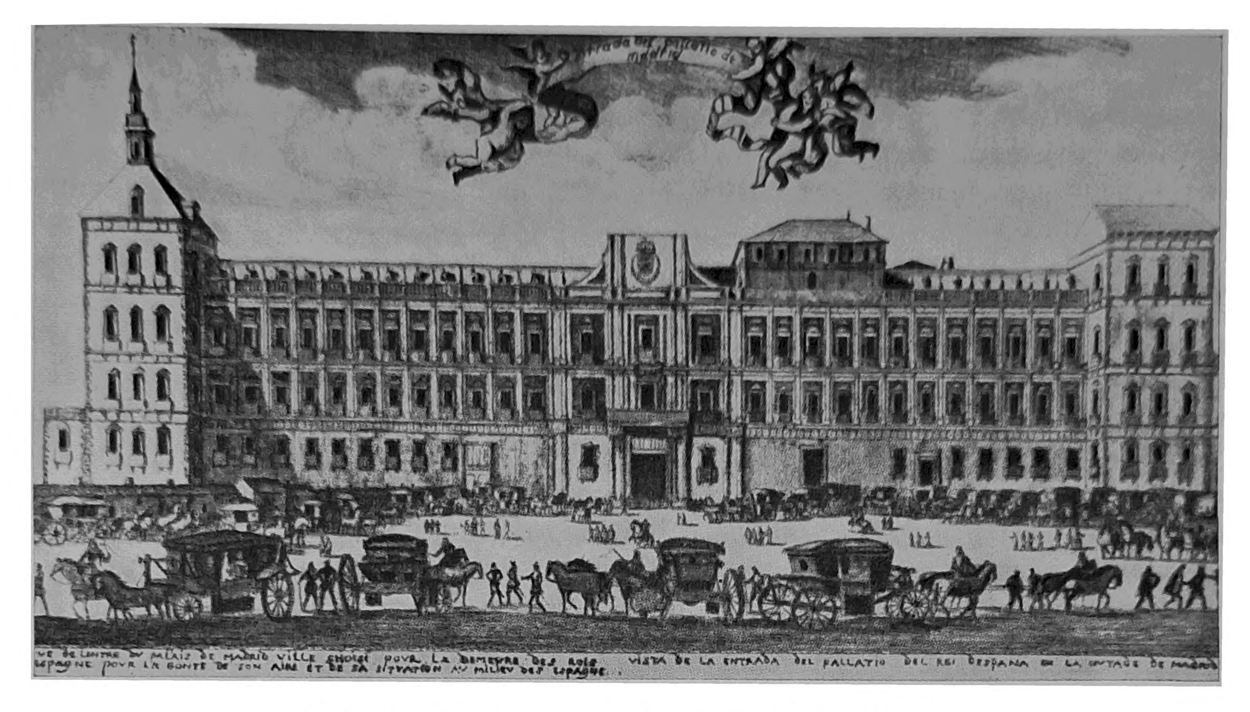
Размеры картин даны по каталогу Лопеса Рея (José López-Rey, *Velázquez. A Catalogue Raisonné of His Œuvre*, London, 1963); для всех картин Веласкеса, упоминаемых автором, указаны номера по этому каталогу (LR), иногда дополнительно указан номер по каталогу Майера (Mayer). В каталоге Панторбы (Bernardino di Pantorba, *La vida y la obra de Velázquez*, Madrid, 1955) размеры картин несколько иные.

всесильного временщика. В Киевском музее западного и восточного искусства есть отличный портрет инфанты Маргариты в серебристо-розовом платье, являющийся чудом веласкесовского колорита. Это поясное изображение младшей дочери короля Филиппа создано, по-видимому, для ее большого портрета в рост, находящегося в музее Прадо в Мадриде.

Диего Веласкес родился в Севилье в 1599 году в семье небогатого идальго. Заметив склонность мальчика к живописи, отец отдал его учиться сначала к Франсиско Эррере Старшему, а затем к известному живописцу, поэту и теоретику искусства Франсиско Пачеко. В доме Пачеко в Севилье собирались выдающиеся представители испанской литературы и искусства. Сам Пачеко написал „Трактат о живописи", где он, хотя и склоняется к итальянизирующему направлению, однако излагает взгляды и сторонников реалистической живописи. Он не навязывал своих взглядов Веласкесу, огромный талант которого высоко ценил. Пять лет, проведенных в доме Пачеко, содействовали культурному развитию Веласкеса и дали ему серьезную профессиональную подготовку. В 1617 году по окончании ученичества Веласкес сдал экзамен на звание живописца и через год женился на дочери Пачеко. Несмотря на молодость (Веласкесу было восемнадцать лет), он сразу же занялся самостоятельным творчеством, писал по заказам портреты, церковные картины и жанровые сценки — бодегоны.

Не случайно именно в Севилье окреп талант Веласкеса, сложилась его реалистическая убежденность. Севилья в то время являлась самым крупным центром ремесленной, сельскохозяйственной, торговой и культурной жизни Испании. Пользуясь удобным выходом в Атлантический океан, Севилья вела оживленную торговлю с различными странами мира. По свидетельству современника, флотилии кораблей, привозивших и увозивших товары, выстраивались по Гвадалквивиру не менее, чем на две мили.

В Севилье скапливались богатейшие товары из стран Европы и Америки, на улицах и набережных толпились купцы, идальго, студенты, ремесленники, монахи, крестьяне, солдаты, священники, негры, индейцы, матросы, бродяги и просто всевозможные авантюристы. Древний город, утопавший в зелени субтропических садов, представлял собой напластования многих культур: в нем соседствовали остатки древнеримских стен с дворцами и храмами мавританской архитектуры, испанской готики и ренессансной классики. В Севилье было множество разных мастерских — скульптуры, живописи и ювелирных дел, печатались книги, велись



1. МЕНЬЕ. ДВОРЕЦ АЛЬКАСАР В МАДРИДЕ. Гравюра. 1665

литературные споры. Севилья была очагом ренессансной культуры Испании. Здесь в XVI веке возникает народная бытовая драма. Сервантес пишет там свои „Назидательные новеллы“, писатели выступают с критикой стихов позднего Гонгоры и оторванной от жизни придворной поэзии — культеранизма. В творчестве севильских живописцев Хуана де Роеласа, Франсиско Эрреры рано проявились реалистические черты, получившие затем развитие в творчестве их земляков — Веласкеса и Франсиско Сурбарана в живописи и Мартинеса Монтаньеса в скульптуре. Севилья была средоточием не только экономической, но и художественной жизни страны и сохранила свое лицо, столь отличающееся от центра религиозной жизни Испании — Толедо и от новой столицы — местопребывания чопорного королевского двора и центра чиновничьей бюрократии — Мадрида.

Закалка, полученная Веласкесом в Севилье, явилась крепкой основой для его дальнейшей творческой жизни.

В 1623 году Веласкеса вызывают в Мадрид, и он становится королевским живописцем при дворе Филиппа IV. Созданные в 1620-х годах портреты короля,

членов его семьи, графа Оливареса и картина „Триумф Вакха“ снискали ему общее признание. Талант молодого севильянца высоко оценил приехавший в Мадрид знаменитый Рубенс. В августе 1629 года исполняется заветная мечта Веласкеса: король посылает его в Италию, страну величайших сокровищ искусства, для совершенствования мастерства, а также для закупки картин и скульптур с целью пополнения королевских коллекций. Прибыв в Венецию, Веласкес с увлечением изучает и копирует великих колористов — Тициана, Тинторетто и других. В Риме он получает доступ в Ватикан для изучения росписей Микеланджело в Сикстинской капелле, картин Рафаэля, коллекций античной скульптуры. В Италии Веласкес пишет картины „Кузница Вулкана“ и „Туника Иосифа“, а также замечательные пейзажи виллы Медичи (где он жил некоторое время). Жизнь и работа Веласкеса в Италии в течение почти полутора лет заметно расширили его художественный кругозор и повысили живописное мастерство, что сказалось в произведениях, написанных сразу же после возвращения в Испанию. В них Веласкес мастерски передает световоздушную среду, окутывающую предметы, преодолевает жесткие линейные контуры. По-иному стал он моделировать объемы, отказавшись от тяжелых коричневых подмалевков и добившись того, что моделировка объемов стала мягче, тени — легкими и прозрачными. В картинах появились воздушность и глубина, фигуры обрели связь с окружающим пейзажем. Изменился и цветовой строй картины: нюансировка в пределах одного тона стала богаче градациями переходов и оттенков — валёрами. Мазок сделался легче, свободнее, и разнообразие фактуры начало играть свою роль в общем колористическом решении картины.

В 1630-х годах Веласкесом были созданы конные портреты короля и членов его семьи, серия охотничьих портретов и замечательное полотно „Сдача Бреды“. Картина была заказана Оливаресом для украшения Зала королевств в загородном увеселительном дворце Филиппа Буен Ретиро и по замыслу заказчика должна была служить панегириком политике захватнических войн испанской монархии. Но Веласкес, создавая это полотно, порвал с традициями и приемами помпезной фанфарнопрославляющей батальной картины и открыл путь реализму в области исторической живописи. Сдача голландской крепости Бреды была одной из немногочисленных побед клонившейся к упадку военной мощи Испании. (Через двенадцать лет крепость была снова, на этот раз окончательно, отвоевана голландцами.) Амбросио Спинола, почти год осаждавший с тридцатитысячной испанской армией крепость Бреду (с гарнизоном всего в семь тысяч человек), нес большие потери. Как воин, он оценил по достоинству мужество осажденных и как умный

политик, реально учитывающий истощение Испании и морально-экономический потенциал Голландии, понимал необходимость мира. Поэтому Спинола сразу же удовлетворил все условия почетной капитуляции, выдвинутые им голландцами, и, принимая ключи от Юстино Нассау, постарался рыцарской учтивостью смягчить горечь поражения. И встреча двух полководцев, и то, как по-разному реагируют на происходящее голландцы и испанцы, и то, каковы их индивидуальные, национальные и социальные особенности, выражающие дух обеих армий - абсолютистски-феодальной Испании и республиканской Голландии, – все это превосходно раскрыто Веласкесом. Фигуры помещены на первом плане, на вершине холма, за которым развертывается грандиозная панорама равнины, залитой серебристым утренним светом, в глубине которой — следы недавних сражений— пожары в цитадели, траншеи и поля, затопленные водой (осажденные открыли шлюзы), отражающей голубое небо.

В 1630—1640-х годах Веласкес создает ряд замечательных портретов, и не только короля и его семьи, но и лиц противоположного социального полюса: бедняков, бродяг, шутов, карликов. Это многочисленные портреты Оливареса, „Кардинал Борха", „Филипп в военном костюме" („Ла Фрага"), карлики —„Эль Примо", „Дон Антонио-Англичанин", шуты —„Калабасильяс", „Барбаросса", бродяги-философы —„Менипп" и „Эзоп" и другие. В разоряемых войнами и плохим управлением районах Испании вспыхивают восстания. В 1640 году произошло восстание в Португалии. Началось восстание в Каталонии, изнемогавшей под гнетом ненавистного всем ставленника Филиппа вице-короля Санта Коломы. Каталония готова была отпасть от Испании. Франция стала захватывать каталонские земли.

В 1642 году Филипп IV с большой свитой выехал в Арагон для того, чтобы удержать Каталонию. Он ехал не спеша, с заездами в стороны — в Аранхуэс, Куэнку, Молину, где устраивались охоты, празднества, театральные представления, а в Сарагосе тем временем испанские войска терпели одно поражение за другим. В 1643 году Филипп сместил своего премьер-министра и фаворита графа-герцога Оливареса. Летом 1644 года король снова предпринял поход. Он направился в Арагон к Лериде, чтобы снять осаду французов с этого города. Еще до того, как это удалось, Филипп, желая увековечить себя в качестве военачальника испанской армии, заказал Веласкесу портрет, намереваясь послать его королеве.

Длительное пребывание Веласкеса в составе свиты в обоих походах дало ему возможность своими глазами наблюдать не только развлечения короля и свиты, но и жестокость, с которой подавлялось восстание в Каталонии, увидеть бедствия войны: выжженные земли, разоренные города, страдающее население. Все

это вряд ли могло настраивать художника на создание торжественно-фанфарного образа победоносного полководца, как того хотел король, пожелав, чтобы Веласкес изобразил его в парадной офицерской форме тут же, вблизи от фронта. Штаб-квартира Филиппа находилась в полуразрушенном городке Фрага, где в почти развалившемся доме в совершенно неприспособленных условиях Веласкес писал короля. Этот портрет, известный под названием „Ла Фрага", решенный в гамме кораллово-розовых, серебристых и перламутровых тонов, поражает щедрой красотой живописи, изысканностью цветовых гармоний и в то же время полным отсутствием героического содержания в трактовке образа. Изменившееся отношение художника к своей „августейшей модели" сказалось в том, что на этом портрете Филипп IV *как личность* мало интересует художника; облик пышно одетого короля утрачивает те черты индивидуального своеобразия, которые присутствовали в прежних его портретах, созданных Веласкесом. Черты лица Филиппа выглядят ординарными и даже банальными. Бесцветность и невзрачность личности особенно чувствуются в контрасте со сверкающим великолепием роскошной одежды.

И тогда же во Фраге, уже без всякого заказа, а по собственной инициативе, Веласкес пишет портрет карлика Эль Примо в простом черном костюме на фоне гористого пейзажа, среди бумаг и книг, за каким-то толстым фолиантом. Этот знаменитый портрет поражает глубиной и гуманностью трактовки, уважением к человеческому достоинству Эль Примо, что идет вразрез с тем отношением к шутам и карликам как к „низшим тварям для развлечений", которое установилось при королевском дворе. Веласкес же передал все своеобразие индивидуальности Эль Примо, сложность и интенсивность его духовной жизни. Художник словно заглянул в самую душу умницы карлика и создал образ, захватывающий зрителей огромным человеческим содержанием.

В 1649 году король вторично отправляет Веласкеса в Италию, чтобы приобрести там произведения итальянского искусства и пригласить итальянских мастеров на работу в Испанию для украшения королевского дворца. Веласкес снова начинает свою поездку с Венеции. Он покупает картины Тициана, Тинторетто, Веронезе, заказывает слепки со скульптур античных мастеров и Микеланджело. В Италии Веласкес пишет портрет своего слуги и ученика Хуана Парехи, портреты ряда лиц папского двора в Ватикане и создает гениальный „Портрет папы Иннокентия X" (Рим, галерея Дориа-Памфили), этюд к которому с 1937 года находится в Национальной галерее в Вашингтоне. Живя в Риме, Веласкес смог глубоко изучить характер модели и деятельность папы как главы

католической церкви. Портрет писался в то время, когда в своей внешней политике - папа боролся против прекращения Тридцатилетней войны и заключения Вестфальского мира — Иннокентий потерпел полное поражение, а управление папством, подчиняемое корыстолюбию его золовки „папессы“ Олимпии Майдалькини, вызывало в Риме публичные скандалы и пасквинады. Веласкес в своем портрете дал трактовку, идущую вразрез с обычным приукрашиванием папы римскими художниками. С бесстрашием реалиста и глубочайшей проницательностью он раскрыл истинные чувства и мысли, снедающие Иннокентия X и скрываемые им за внешним величием и торжественной осанкой высшего князя церкви. И Иннокентий, принимая от Веласкеса портрет, с полным основанием сказал: „troppo vero“ (слишком правдиво). Этот портрет покоряет не только меткостью психологической характеристики, совершенством рисунка, пластики и великолепного колорита — такими качествами обладают и другие выдающиеся портреты, — он выделяется редкостной исторической конкретностью и в то же время масштабностью обобщения. Можно сказать, что это „портрет-биография“, и не только Иннокентия X, ибо в нем как бы подводится итог, к которому пришло папство в середине XVII века.

Вернувшись из второй поездки в Италию, Веласкес нашел перемены как в испанском королевстве, так и в личной жизни Филиппа. Слишком поздняя отставка Оливареса уже не могла исправить пагубные для экономики страны последствия его авантюристской политики. Продолжающаяся война с Францией изнуряла население. Сельское хозяйство, ремесла переживали упадок, обнищание народа непрерывно возрастало. Королевская казна находилась в плачевном состоянии. В то же время содержание огромного штата дворцовой свиты и челяди требовало непомерных расходов (общее число лиц, находившихся на довольствии и жалованье, превышало десять тысяч человек). В этих условиях все труднее было сводить концы с концами.

Еще в 1644 году Филипп IV перенес смерть Исабеллы Бурбонской, а в 1646 году умер его единственный сын инфант Балтасар Карлос. Отсутствие прямого наследника по мужской линии угрожало борьбой вокруг испанского престола, было чревато придворными смутами внутри страны и облегчало возможность интриг и притязаний со стороны других стран. В Испании росли чувства неуверенности и опасения. В ту эпоху отношения между государствами было принято скреплять браками между членами королевских семей. Из поколения в поколение заключались брачные союзы между двумя ветвями Габсбургского рода — испанской и австрийской, которые к тому же связывала общность их политики: обе страны были

оплотом католической реакции в послеренессансной Европе. Отец Филиппа IV Филипп III был женат на Маргарите Австрийской, сестра Филиппа IV Мария стала женой императора Австро-Венгрии Фердинанда III. Их дочь Марианна Австрийская предназначалась в жены сыну Филиппа IV инфанту Балтасару Карлосу, но его внезапная смерть разрушила эти планы и поставила под угрозу продолжение испанского Габсбургского рода. Испанская аристократия настаивала на браке Филиппа IV. Когда умер Балтасар, Марианне было одиннадцать лет. И стареющий Филипп, которому было более сорока лет, решил выступить вместо сына женихом своей племянницы. В 1649 году, когда Веласкес отправлялся во второе путешествие в Италию, вопрос об этом браке был решен, и художник выехал со свитой герцога Нахэра-и-Македа, посланного в Трент представителя короля Филиппа IV, встречать его невесту. Когда же Веласкес возвратился из Италии, на престоле была новая королева — капризная, ограниченная четырнадцатилетняя девочка, у которой лишь свежие краски молодости скрашивали невзрачные черты плоского личика с преобладающим выражением сонливости либо надменности и высокомерия. В отличие от первой жены короля, Марианна Австрийская много и охотно позировала Веласкесу, однако в ее портретах, сверкающих красотой колорита, художник не побоялся вместе с внешним сходством дать и точный портрет ее характера. От брака Филиппа и Марианны Австрийской родилась инфанта Маргарита; ее образ в различных возрастах чудесно запечатлел Веласкес в серии портретов, находящихся в Вене, Париже, Киеве и Мадриде.

В 1657 году, наконец, родился долгожданный наследник престола инфант Филипп Просперо. Несмотря на имя („просперо" означает цветущий), хилый мальчик, несший на себе груз наследственного вырождения — результат многократных кровнородственных браков, страдал эпилепсией. Он умер в 1661 году. Портрет его, написанный Веласкесом в 1659 году, передал нам облик хрупкого, болезненного ребенка, в котором едва теплилась жизнь. Второй сын, инфант Фердинандо Томас, прожил менее года. А третий сын Филиппа IV и Марианны — Карл II, хотя и дожил до королевского трона, был совсем дегенеративным, при нем испанская монархия дошла до окончательного развала.

Портреты Марианны Австрийской, инфанты Маргариты, инфанта Просперо и поздние портреты Филиппа IV Веласкес писал начиная с 50-х годов XVII века. Это были годы наибольшего расцвета его таланта. В это же время художник создает две гениальные картины „Менины" (1656) и „Пряхи" (конец 1650-х). В этих произведениях глубина философской мысли Веласкеса затрагивает такие проблемы, как сущность и возможности искусства живописи по отношению к дей-

ствительности, взаимоотношение труда и искусства и их роль в жизни. А виртуозное реалистическое мастерство, красота композиции, рисунка, пластики, колорита достигают здесь полного совершенства, ибо высочайшее качество живописи входит в само содержание тех проблем, которым посвятил Веласкес свои бессмертные „Менины“ и „Пряхи“.

„Пряхи“ — последнее произведение Веласкеса, как бы обобщающее его творческий путь. В этой картине впервые в истории мировой живописи прославляется поэзия труда простых ткачих мануфактурной мастерской, работающих над изумительным по красоте гобеленом — подлинным чудом искусства. Во время создания картины Веласкес выдержал тяжелую борьбу против чванливых испанских аристократов, с презрением относящихся к людям труда. Они не хотели примириться с тем, что Веласкес писал картины, зарабатывая на жизнь своим трудом, — считали это унизительным для дворянина. Поэтому испанская знать всячески препятствовала принятию Веласкеса в члены рыцарского ордена Сант-Яго, хотя эта награда была назначена художнику королем. Кичливые аристократы затеяли длительную тяжбу, заявив, что Веласкес „не является благородным ни по отцовской, ни по материнской линии“ [1].

Так, вместо того, чтобы вручить обещанную награду, они превратили Веласкеса в обвиняемого и, стремясь унизить великого художника, причинить ему страдания, заставили оправдываться. И когда в ноябре 1659 года Веласкес получил, наконец, рыцарское одеяние, жить ему оставалось менее года.

В 1660 году Веласкес как гофмаршал двора выехал в Бидассоа, на границу с Францией, чтобы приготовить и украсить помещение для встречи двух королей и торжественной церемонии обручения Людовика XIV с дочерью Филиппа IV. Веласкес уже был болен и путешествие совершил на носилках. В конце июня он вернулся в Мадрид, где болезнь вспыхнула с новой силой. 6 августа 1660 года великий художник умер.

---

[1] Real Cédula concediendo la hidalguía a Diego de Silva Velázquez: 28. XI. 1659, *Varia velazqueña*, 2, pág. 377.

2. ВЕЛАСКЕС. ЗАВТРАК
Холст, масло. 107x101 см. Ленинград, Государственный Эрмитаж

БОДЕГОНЫ

С самого начала самостоятельной художественной деятельности в Севилье Веласкес проявляет живой интерес к изображению простых людей в прозаической обстановке их будничной жизни. Он создает ряд небольших жанровых полотен, на которых два-три человека изображены за едой или за приготовлением пищи в помещении кухни или трактира. От испанского слова «bodegón», обозначающего „харчевня", „трактир", такие картины получили наименование бодегонов. В этом увлечении Веласкес не был одинок. Бодегоны писали и другие испанские художники. Такое направление в живописи появляется в конце XVI — начале XVII века в ряде европейских стран. Об истоках бодегонов в Испании и в том числе в живописи Веласкеса существуют различные гипотезы. Одно время все объясняли влиянием Караваджо на испанскую живопись. Пачеко, рассуждая о пользе для художника держаться ближе к натуре (ибо даже в расположении складок одежды натурщик дает художнику больше, чем задрапированный манекен), пишет: „Это делал с большим успехом Микеланджело да Караваджо, что видно в распятии св. Петра; то же делал Хусепе Рибера... И произведения моего зятя, следующего тому же пути, отличаются от работ других живописцев, так как он всегда имел перед собой натуру"[1].

Микеланджело Меризи да Караваджо, выступивший в Италии в период феодально-католической реакции, утверждал свои принципы, борясь с демократических позиций против академизма болонской школы и маньеризма. Его искусство, грубоватое и дерзкое, было новаторским, мужественным, вливало свежую струю в сюжеты и в методы живописи. В противоположность „высокому" искусству — нарядному, идеализирующему, официальному — Караваджо писал жанровые сцены из жизни простых людей, а в произведения на религиозные темы смело вводил народные типы, обстановку и бытовые детали, взятые из повседневной прозаической действительности. В своих картинах Караваджо использовал искусственное освещение: предмет помещался в полутемной мастерской так, чтобы свет, как

---

[1] Франсиско Пачеко. *Искусство живописи, ее древность и величие.*— В кн.: *Мастера искусства об искусстве*, т. 1. М., 1967, с. 100.

в погребе, падал сверху, с одной стороны, и пучок световых лучей создавал бы резкие переходы светотени, тем самым подчеркивая пластичность модели и усиливая напряженность изображения. Таким путем Караваджо достигал почти скульптурной осязаемости, монументальности объемных форм. Этот прием, получивший название „тенебросо", быстро распространился в Италии и во многих европейских странах — Фландрии, Голландии, Франции, Испании, где в XVII веке созрели предпосылки для развития демократической жанровой живописи. Метод Караваджо сыграл решающую роль в борьбе со слащавой манерностью эклектиков и в развитии реалистического искусства. Вместе с тем присущая его методу ограниченность — чрезмерное увлечение приемом тенебросо — вела к утрате некоторых ценнейших завоеваний ренессансной живописи, особенно в области колорита. Искусственное „погребное" освещение, стереоскопически выделяющее предметы резким белым светом, отбрасывающим черные густые тени, в то же время исключало такие задачи, как изображение воздушной дымки, окружающей вещи, цветных рефлексов и прозрачных теней.

Возвращаясь к бодегонам Веласкеса, мы сталкиваемся с двумя вопросами. Был ли караваджизм занесен в Испанию, и в частности в Севилью, целиком из Италии или испанская живопись, развиваясь своим путем, пришла уже в начале XVII века к резкому пластическому моделированию объемов посредством такой лепки форм в живописи светом и тенью? Касаясь этого вопроса, Лафуенте Феррари считает справедливым принимать во внимание „важность испанского предтенебризма", который возник еще до поколения Веласкеса — Кано — Сурбарана [1]. Ряд известных искусствоведов (Т. Борениус, а также К. Малицкая, Б. Виппер, М. Алпатов, Т. Каптерева, Т. Знамеровская) разделяют это положение. „Простонародный демократизм, стремление к внутреннему и внешнему правдоподобию изображения, к подчеркнутой передаче материальности тел в сочетании с величественной монументальностью композиций — все эти черты складывались в испанском искусстве задолго до появления Караваджо. Испанская живопись XVII века и творчество Караваджо имели одни и те же предпосылки — влияние народной идеологии и традиции Ренессанса. Поэтому они и пришли к аналогичным результатам" [2]. Б. Виппер пишет: „Караваджизм мог возникнуть и без непосредственного участия Караваджо. Именно так случилось в Испании" [3]. Веласкес, конечно, знал

---

[1] Enrique Lafuente Ferrari, *Breve historia de la pintura española*, Madrid, 1953, p. 224.

[2] Т. П. Знамеровская. *Творчество Хусепе Риберы и проблема народности испанского реалистического искусства.* Л., 1955, с. 50.

[3] Б. Р. Виппер. *Статьи об искусстве.* М., 1970, с. 466.

работы Караваджо в Севилье, как о том пишет Пачеко. Знал он и произведения фламандцев – Артсена, Бейкелара, Энгельсцена. Общим у Веласкеса с ними и с Караваджо является и то, что в трактовке религиозных сюжетов собственно бодегон занимает большое место. Однако искусство Веласкеса глубоко оригинально и в подходе к натюрмортам, и в понимании пространственных и колористических задач. Недаром же молодой Веласкес, освоив метод тенебросо, высоко ценил живопись Луиса Тристана, художника не сильного, но ученика великого колориста Эль Греко, а также тяготел к колористу Якопо Бассано, а затем шире — ко всей плеяде великих венецианских живописцев: Тициану, Тинторетто, Веронезе. Для того, чтобы понять прелесть и поэтическое своеобразие бодегонов Веласкеса, нужно вспомнить не барочную патетику напряженных контрастов светотени Караваджо и не шумливые, перегруженные различной снедью полотна фламандских современников Веласкеса, радующие желудок изображением лавок с рыбой, дичью и овощами, или обильные пирушки Якоба Иорданса. Нужно вспомнить замечательные, сдержанно скромные натюрморты, автором которых был толедский художник Фра Хуан Санчес Котан. Строго и сосредоточенно изображает он самые обыденные объекты — огурцы, дыни, капусту, передавая с такой поразительной тонкостью живописные отношения и гармонию колорита, до которых никогда не доходили ни фламандцы, ни Караваджо. К этому же направлению относятся бодегоны первого учителя Веласкеса Франсиско Эрреры Старшего [1], в которых автором решаются не только светотеневые, но и специально поставленные задачи тонально-живописной гармонизации колорита, например, в „Слепом музыканте" (Вена, коллекция Видминта Р. Чернин). Далее мы увидим, какое внимание этим проблемам уделял Веласкес, подбирая предметы для своих натюрмортов.

Черпал ли Веласкес из одного источника — Караваджо, создавая свои севильские бодегоны, или он встречался со многими различными влияниями и перерабатывал их по-своему? Этому вопросу посвятил свое исследование Халдор Зёнер. «Трудность происхождения бодегонов, — пишет он, — основана на том, что пути связи с нидерландской жанровой живописью „многоколейны"...» [2] Благодаря этой

---

[1] Франсиско Эррера обучил двух своих сыновей писать бодегоны, и один из них получил известность в Риме за бодегоны с рыбами.

[2] В XVI в. эти пути направляются в верхнюю Италию, в Венецию, Кремону и Болонью, где жанровая живопись (через художников Пассаротти, Ангиссолу, Кампи, Вечеллио, Франжипане, Эмполи) „итальянизируется", транспонируется. Караваджо знакомится с этим превращением и со своей стороны придает ему в римский период творчества новый вид. Работавшие в Риме нидерландские караваджисты адаптируют его редакцию, особенно в композиции картины, но одновременно вносят свои традиционные мотивы (Halldor Soehner, «Die Herkunft des Bodegones de Velázquez», *Varia velazqueña*, 1, pág. 243—244).

ситуации в Севилье в результате импорта во втором десятилетии XVII века можно различать следующие источники (с ними встречался молодой Веласкес):

1) нидерландские картины XVI века (авторы Арстен, Бейкелар и др.);

2) жанровые картины из верхней Италии (например, Пассаротти, Бассано);

3) копии караваджевских и итало-римских жанровых картин;

4) неаполитанское отклонение от римских караваджистов;

5) картины работающих в Риме нидерландских караваджистов.

Халдор Зёнер, рассматривая бодегоны Веласкеса, старается по разным признакам определить, в каком из них использована „фламандская находка", а в каком есть „типично итальянский мотив", и приходит к выводу, что в первом периоде в бодегонах Веласкес следует нидерландскому духу живописи, а во втором — итальянскому. В статье есть интересные частные наблюдения; следует согласиться и с общим выводом и с тем, что по своей иконографии мир картин Веласкеса связан с нидерландскими караваджистами. И все же, прослеживая влияние итальянской и нидерландской живописи на ранние работы Веласкеса, нельзя упускать из виду прямое воздействие таких испанских художников, как Франсиско Эррера, Фра Хуан Санчес Котан, Хусепе Рибера. Также, конечно, нельзя недооценивать *решающего влияния* на творчество Веласкеса характера самой *испанской действительности:* ее обычаев, народных типов, бытовой среды и т. д. Несомненно нужно учитывать и влияние *испанской реалистической литературы*, отразившей особенности испанской жизни и имевшей широкое распространение в Севилье.

Датировка бодегонов Веласкеса затруднена. Подавляющее большинство их не имеет подписанных дат. В одних случаях искусствоведы ограничиваются приблизительными границами и ставят у одного произведения две даты с колебаниями в два-три года (А. Майер[1]: „Христос в доме Марфы и Марии", 1619—1621), а то и в пять лет (Э. Лафуенте Феррари[2]: „Старуха, жарящая яичницу", 1617—1622). В других случаях разные исследователи для одних и тех же произведений называют разные даты, расходящиеся между собой на три-четыре года. Благодаря расчистке обнаружились точные даты, написанные автором на трех ранних картинах: „Старуха, жарящая яичницу" — 1618 год; „Поклонение волхвов" — 1619 год; „Портрет мадре Херонимы де ла Фуенте" — 1620 год. Сопоставляя с этими „опорными точками" другие ранние работы художника, можно расположить картины в более точной последовательности. Косвенную помощь дает и то обстоятельство,

---

1 Mayer 9.

2 Enrique Lafuente Ferrari, *Velázquez*, Genève, 1960, p. 31.

3. ВЕЛАСКЕС. ХРИСТОС В ДОМЕ МАРФЫ И МАРИИ
Холст, масло. 60 × 103,5 см. Лондон, Национальная галерея

что в картинах Веласкеса иногда повторяются одни и те же натурщики, и изменение их возраста подсказывает, какая из картин была написана раньше. Так, например, сравнение мальчика в „Музыкальном трио“ и того же мальчика в эрмитажном „Завтраке“ показывает, что последний был написан позже. А сравнение лондонской картины „Христос в доме Марфы и Марии“ и эдинбургской „Старуха, жарящая яичницу“ убеждает, что для старой женщины позировала одна и та же натурщица, но.в эдинбургской картине она выглядит более пожилой.

Ил. 7, 2

Ил. 3, 5

При определении последовательности создания бодегонов важный ориентир — развитие колорита у Веласкеса. Почему, например, можно полагать, что ленинградский „Завтрак“ был написан ранее будапештского? А „Музыкальное трио“ раньше „Мулатки“? Да потому, что можно проследить, как темные, тяжелые, плотные, „караваджевские“ тени постепенно становятся все более легкими и прозрачными; как жесткие линейные контуры смягчаются, постепенно растворяясь в воздушной среде; как наряду со светотенью и воздухом в картинах появляются

Ил. 2, 14

Ил. 7, 6

4. ВЕЛАСКЕС. СТАРУХА, ЖАРЯЩАЯ ЯИЧНИЦУ. Деталь

вначале робкие, а затем все более тонко подмеченные цветовые рефлексы, т. е. можно проследить, как и в трактовке, и в самой постановке объектов изображения Веласкеса все более интересует их цветотоновая согласованность, их не только объемно-пластическая, но и живописная гармония.

Вернемся к сравнению эдинбургской картины „Старуха, жарящая яичницу" с бодегоном „Христос в доме Марфы и Марии". В первой картине натюрморт *Ил. 3—5*

5. ВЕЛАСКЕС. СТАРУХА, ЖАРЯЩАЯ ЯИЧНИЦУ
Холст, масло 99 x 116,9 см. Эдинбург, Национальная галерея Шотландии

написан столь великолепно, что превосходит даже мастерский натюрморт с рыбами в лондонском бодегоне. Поскольку эдинбургская картина имеет точную дату (1618), есть основание предположить, что лондонская написана несколько ранее.

Сравнение натюрмортов в бодегонах „Мулатка“ и „Двое юношей за едой“ показывает, что они близки друг другу и натюрморту в картине „Христос в доме Марфы и Марии“[1]. Надо отметить, что по своим живописным достоинствам все три работы[2] являются более зрелыми, чем эрмитажный „Завтрак“, не говоря уже о „Музыкальном трио“, хотя и уступают таким великолепным изображениям предметов, какие даны в бодегоне „Старуха, жарящая яичницу“: красная глиняная сковородка с горячим жиром и разбитыми яйцами, ступка из желтой меди, белая фаянсовая миска и тень от ножа, красные перцы и луковица на столе, дыня и стеклянный графин с вином. Еще более зрелое мастерство живописи в „Продавце воды“ („Агвадор“), где поражает натюрморт с тончайшими оттенками серых глиняных кувшинов, стеклянного бокала и капель прозрачной воды. Отличный натюрморт с гаммой светло-желтых, темно-медовых и оранжевых тонов и в будапештском „Завтраке“. Поэтому он скорее может быть датирован 1618—1619 годами, а „Мулатка“ и „Двое юношей за едой“, вероятнее, были написаны до 1618 года, но после „Музыкального трио“ и эрмитажного „Завтрака“.

Вот почему я полагаю, что между эрмитажным „Завтраком“ и будапештским прошло некоторое время, в течение которого был создан, может быть, не один бодегон, что и будет учтено в дальнейшем изложении.

Датировка важна не как самоцель, а как средство установить последовательность созданных работ и, тем самым, лучше понять путь развития художника, задачи, которые он себе ставил на разных этапах творчества. Поэтому каждый пишущий о Веласкесе вынужден определить для себя, в каком порядке создавал великий мастер свои произведения. Поясню, чем руководствовался я, предпочитая из предложенных в разных каталогах ту или иную датировку.

Если собрать вместе те даты, которые назвали авторы важнейших каталогов и книг о Веласкесе (Х. Альенде Салазар, А. Майер, Б. Панторба, Х. Лопес Рей, Э. Лафуенте Феррари, К. Герстенберг, Кс. Салас, А. Барди), то получится, что,

---

[1] Недавно произведенная реставрация обнаружила, что картина „Христос в доме Марфы и Марии“ имеет дату, которую частично можно различить и которая прочитана как 1618 — согласно сообщению сотрудника лондонской Национальной галереи А. Брехема (Allan Braham, "A Second Dated Bodegón by Velázquez", *Burlington Magazine*, 1965, July, p. 362—365).

[2] Нет основания так сильно хронологически отделять бодегон „Двое юношей за едой“, датируя его 1621—1622 гг., как это делает Лопес Рей (LR, p. 30). При всех больших достоинствах этой картине присущи общая затемненность колорита и тяжелые тени.

6. ВЕЛАСКЕС. ХРИСТОС В ЭММАУСЕ (МУЛАТКА)
Холст, масло. 55,8 × 118 см. Блессингтон (близ Дублина), коллекция Бейта

исключая две-три картины, все ранние работы исполнены между 1618—1620 годами [1]. Учитывая, что некоторые картины были повторены Веласкесом, получается, что на три года приходится двадцать два произведения (не считая тех, которые не сохранились). А ведь все эти работы (многие из которых довольно больших размеров) художник выполнил, тщательно выписывая детали, что требовало времени. Трудно представить, что Веласкес писал так много картин ежегодно, как это получается при суммировании всех произведений, отнесенных к названным датам. Вероятно, ряд произведений был им написан в 1617 году — ведь 14 марта этого года он уже сдал экзамен на звание художника. А некоторые самые ранние работы могли быть выполнены даже до 1617 года, как и предположил о картинах „Музыкальное трио“ и „Двое юношей за едой“ Х. Гудиоль [2]. Наконец, как верно заметил Д. Боксендэл, недавнее раскрытие даты мастерски написанной картины

---

[1] За крайние даты берутся окончание ученичества у Франсиско Пачеко в 1617 г. и первая поездка в Мадрид в 1622 г., так как с 1623 г. и сюжеты, и манера живописи Веласкеса, после переезда его в Мадрид, существенно меняются.

[2] José Gudiol, «Algunas réplicas en la obra de Velázquez», *Varia velazqueña*, 1, pág. 417.

„Старуха, жарящая яичницу“—1618 год—„внушает мысль, что серия бодегонов Веласкеса началась ранее, чем это вообще принято считать“ [1].

По мнению Е. Трапье, бодегоны были прекрасным выражением эпохи, так как то было время пикарескной новеллы, родившейся в Испании [2]. Мысль о том, что не случайно в Испании бодегоны появляются одновременно с плутовским романом, была высказана еще К. Юсти.

Вслед за широко популярной повестью анонимного автора о Ласарильо с Тормеса, положившей начало целой галерее пикарос, севильянец Матео Алеман издал „Жизнеописание Гусмана де Альфараче“ — книгу, которая многократно переиздавалась в годы юности Веласкеса. Франсиско Кеведо написал „Историю жизни пройдохи по имени дон Паблос“; Висенте Эспинель напечатал „Жизнь Маркоса де Обрегон“. Герои этих произведений — бродяги, нищие, плуты, живущие вечно впроголодь, добывающие себе пропитание случайными услугами, обманом, воровством, плутнями, — не были измышлением писателей. К концу XVI века четверть населения Испании составляют люди без определенных занятий и источников дохода. Многие из них стали пикарос под давлением обстоятельств, и, сочиняя их „жизнеописания“, изображая социальные низы Испании, писатели черпали наблюдения из самой жизни. Книги эти преследовались церковью, включались в списки запрещенных изданий, конфисковывались инквизицией, но пользовались широкой известностью в стране и оказывали влияние также на живопись бодегонов. Как верно заметил Юсти [3], если бы кто-нибудь захотел изобразить похождения бессмертного Дон-Кихота на постоялых дворах Ла-Манчи и среди пастухов Сьерра-Морены, то нашел бы готовые модели в этих бодегонах.

Из дошедших до нас веласкесовских бодегонов самый ранний —„Музыкальное трио“ [4]. Картину датируют между 1617 и 1620 годами. Особенности техники живописи позволяют предполагать, что она написана ранее ленинградского „Завтрака“, *Ил. 7* хотя между ними есть прямая связь. „Музыкальное трио“ — бодегон в самом прямом и точном смысле слова, ибо действие происходит в простой харчевне, куда зашли три бродячих музыканта. Вместо денег, которые собирает это трио за выступления на улицах и площадях, здесь, в харчевне, им дадут бесплатно поесть. Веласкес избрал момент, когда два взрослых музыканта, по-видимому,

---

1 David Baxandal, "A Dated Velázquez Bodegón", *Burlington Magazine*, 1957, May, p. 159.
2 Trapier, p. 63.
3 Justi 1889, p. 68.
4 Музыкальное трио. Холст, масло. 87 × 110 см. Ранее — Берлин, Кайзер-Фридрих-музей, сейчас — Западный Берлин, Музей Далем, Картинная галерея (LR 109).

завершают свое выступление. Певец с гитарой еще выводит последнюю ноту, ему вторит и аккомпанирует скрипач. Музыкантам уже принесли хлеб, круг сыра, вино и сложенную на тарелке скатерть. Стол еще не накрыт, но мальчик уже переложил свою мандолину под локоть, поднял стакан с вином и повернулся к нам с довольной улыбкой. За ним виднеется еще одна участница их выступлений — обезьянка. По облику музыкантов, их одежде, по типу пятиструнной гитары, распространенному в Испании того времени, наконец, по далеко не обильной пище, поданной бродячим артистам, перед нами типичный испанский бодегон, со всеми особенностями его натуры.

Как верно заметил Лопес Рей, „Музыкальное трио", по-видимому,– самое раннее и самое экспериментальное произведение из всех (добавлю: дошедших до нас) бодегонов Веласкеса[1]. Продолжая эту мысль, можно сказать, что именно в способах живописно-пластической трактовки каждого из музыкантов Веласкес словно пробует разные приемы, столь отличающиеся друг от друга, что кажется, будто певец, мальчик и скрипач написаны в разные периоды творчества художника.

Обратимся к содержанию „Музыкального трио". Если сравнить его с ленинградским „Завтраком" и будапештским, „Старухой, жарящей яичницу" и „Двумя юношами за едой",— увидим, что в нем Веласкес хотел выразить гораздо большую эмоциональную экспрессию персонажей, что связано с самим сюжетом картины. Здесь показано исполнение музыки, а не просто предвкушение бедными людьми удовольствия от предстоящей еды. Правда, такая нотка тоже есть (в образе мальчика, которая затем перейдет в эрмитажный „Завтрак"), но главным действующим лицом является певец. Его внешность подчеркнуто артистична: красивое худощавое желтовато-смуглое лицо южанина, небольшая черная бородка и усы окаймляют алые губы. Хотя он перебирает струны гитары, главный музыкальный инструмент — это его голос. Круглая мощная шея певца, как колонна, возвышается над вырезом широкого отложного воротника. Он поет, откинув назад голову, патетически закатив глаза. Целиком поглощенный пением, он, кажется, вкладывает в исполнение всю душу и, выводя мелодию, прислушивается к ее звучанию. Трудный ракурс запрокинутой головы старательно передан линейными контурами губ, глаз, скул, ноздрей, носа. Тени, положенные между границами этих контуров, хотя и смягчают их жесткость, передают рельеф лица пластичнее, но делают формы его гладкими и твердыми. Можно предположить, что художник писал не с живого человека, а с деревянной полихромной скульптуры.

---

[1] López-Rey, V. W., p. 26.

Севилья славилась мастерами такой раскрашенной скульптуры (их отлично делал, например, друг Пачеко и Веласкеса Мартинес Монтаньес). Пачеко, который сам раскрашивал скульптуры, сообщает, что многие испанские живописцы (Гаспар Бессерра, Перегрино де Перегрини, Пабло Сеспедес) делали наброски как с живых натурщиков, так и со скульптурных моделей, перенося затем эти наброски в свои картины[1]. Не исключено, что для фигуры певца Веласкес сделал зарисовку в нужном ракурсе с подходящего полихромного изваяния какого-то святого с полуоткрытым ртом и в молитвенном экстазе воздетыми к небу очами. Это тем вероятнее, что молодой художник ставил трудную задачу: передать момент вдохновения певца. Тени облегченные, без плотной черноты. У брови и на кончике носа есть, хотя и робко положенные, красноватые отсветы, усиливающие эмоциональную приподнятость образа.

Иначе выполнена фигура мальчика. Мотив прямого обращения к зрителям не раз встретится потом в картинах Веласкеса. Встретится нам и этот мальчик, немного повзрослевший, в эрмитажном „Завтраке". Пачеко сообщает, что Веласкес еще юношей нанял крестьянского мальчика, служившего ему моделью, и рисовал его много раз то плачущим, то смеющимся, „чем приобретал уверенность в искусстве портрета"[2]. Однако в „Музыкальном трио" экспрессия смеющегося детского лица еще не удалась художнику. В переходах от света к тени — слишком резкие изломы на контурах носа, губ и складках щек. Художник еще не смог передать мягкость мускулов и кожи, их движение. Получилось впечатление застылости, лицо стало похоже на желтоватую маску, неподвижность которой не преодолена даже более живым взглядом мальчика.

Третий персонаж — скрипач. В его облике нет претензий на артистизм, как у певца-солиста, — у него лицо простолюдина, он носит желтую куртку из толстой ткани и измятый, но чистый воротничок (такая одежда встретится и в эрмитажном „Завтраке"). В музыкальном трио ему отведена вторая роль, но он относится к ней очень старательно. Приблизив вплотную голову к поющему, он вслушивается в звуки арии, полуоткрыв рот, и вторит ей на скрипке, а может быть и голосом. В трактовке этого образа Веласкес наиболее последовательно применил метод тенебросо. Скрипач, конечно, написан с живого натурщика и написан удачно. Здесь не чувствуется каркас контурных очертаний, как у певца,

---

1 Судя по тому, как у певца оконтурены ноздри и крылья носа, на картину была перенесена сделанная прежде зарисовка.

2 Франсиско Пачеко. *Искусство живописи, ее древность и величие.* В кн.: Мастера искусства об искусстве, т. 1. М., 1937, с. 105.

7. ВЕЛАСКЕС. МУЗЫКАЛЬНОЕ ТРИО
Холст, масло. 87 × 110 см. Западный Берлин, Музей Далем, Картинная галерея

нет резких изломов света и тени, как у мальчика. Лицо скрипача моделировано энергично, но переходы мягки. Светотень, хотя и несколько зачерненная, хорошо передает пластику его лица. Из всех музыкантов образ аккомпанирующего скрипача наиболее живой и реалистически убедительный.

„Музыкальное трио“ создано Веласкесом в начале творческого пути. В изображении фигур и предметной среды еще сильно чувствуются сухие контурные линии и тщательная выписанность каждого предмета. Передача воздушной среды

и ее воздействие на объекты пока еще слабо удаются молодому живописцу. Разнообразие фактуры предметов недостаточно выявлено. И все же в картине есть черты, которые важно отметить. В самом подборе натуры видно стремление художника избегнуть цветовой пестроты и дисгармоничности. В фигурах музыкантов, в их одежде, в музыкальных инструментах, в провизии на столе есть определенная гамма коричневых, желтых, кремовых и серых тонов, оживленная красноватым (вино) и белым (скатерть, воротничок скрипача) цветами. И тона этих объектов имеют разные оттенки, но хорошо друг с другом согласованы и образуют некое цветовое целое, определенность которого, а не только определенность сюжетной ситуации и характеров персонажей, также входит в круг задач, поставленных художником. А это значит, что можно говорить не только о сюжетных, психологических, композиционных, светотеневых, но и *колористических* исканиях Веласкеса даже в его самых ранних бодегонах.

Ил. 2 „Завтрак", находящийся в ленинградском Эрмитаже, — типичный *испанский* бодегон. Снова действие происходит в харчевне, снова у стола три человека. Но сюжет здесь совсем иной, чем в „Музыкальном трио". Там отношения между собравшимися совершенно ясны: все трое — исполнители музыки и песен, зарабатывающие этим себе на пропитание, что и объясняет их совместное появление в харчевне. При этом сюжет трактуется не только прозаически: певец и скрипач сохраняют увлеченность самим искусством. А в „Завтраке" мотив искусства отсутствует. Отношения между персонажами более прозаические, а по фабуле, как мне представляется, более сложные.

Старик — видимо, утомленный путник, зашедший в трактир поесть и отдохнуть
Ил. 8 с дороги. Об этом говорят вещи, которые он снял с себя и развесил на стене: картуз, пристежной белый воротник и длинная шпага. Старик почтенной внешности, у него доброе лицо, большой морщинистый лоб, темная седеющая борода, красивая лиловато-серая одежда, из-под рукава виднеется белоснежная манжета рубахи. Рядом со стариком за столом пристроились подросток и мальчик. Никаких признаков того, что они прибыли издалека вместе с пожилым путником, нет.

В „Музыкальном трио", где стол еще не накрыт, все же видно, что пища предназначается для нескольких человек: принесен целый круг сыра с воткнутым ножом, вино подано в стакане и в бокале. А в „Завтраке", где стол накрыт полностью, принесен всего лишь один стакан и графин с вином для старика. Видимо, подросток и мальчик подсели к старику, который заказал себе еду и, взяв пучок зеленого лука, собирается начать трапезу. Мальчик поднял графин с вином и, ухмыляясь, смотрит на нас, подросток также повернулся к нам и

в знак одобрения поднял большой палец. Облик этих двух юношей, их взгляды и жесты удивительно напоминают персонажей испанской плутовской новеллы. Наиболее конкретно эту связь уловила Трапье, заметив об эрмитажном „Завтраке“: „Уродливый ухмыляющийся мальчик, сидящий между стариком и мошеннически глядящим юношей, мог бы позировать для Ласарильо с Тормеса или для Пабло де Сеговия“ [1]. Многие авторы считают, что один и тот же мальчик позировал Веласкесу для „Музыкального трио“ и для эрмитажного „Завтрака“ [2], хотя мальчик на ленинградской картине выглядит старше. Но в эрмитажном „Завтраке“ образ мальчика получает совсем иной смысл. Мальчишка с плутовской улыбкой, который торжествующе показывает графин с вином как счастливую добычу, так же, как и одобряющий его жестом, хитро поглядывающий на нас подросток, коллега по проделкам, — это типичные пикарос. В изображенной Веласкесом сценке они подсели к старику и, вероятно, не скупясь на лесть и уверения, что хотят лишь прислуживать ему как благородному кабальеро (а какой же испанец откажется признать себя таковым), рассчитывают поесть и выпить за его счет. Такова одна из распространенных хитростей пикарос. Например, в „Истории жизни пройдохи“ Кеведо описывает подобную сценку на постоялом дворе, где дон Диего остановился и заказал себе ужин. Тотчас же к нему пристроились двое проходимцев, восклицая: „Все мы слуги Вашей милости и будем за Вами ухаживать“, и стали уплетать его ужин, оставив дону Диего лишь скромный кочешок латука... [3]

Ил. 11

Ил. 9

„Завтрак“ Веласкеса, конечно, не есть иллюстрация к Кеведо, но дух пикарескной новеллы в ней чувствуется. То, как два пикарос предвкушают пирушку за чужой счет и как бы подмигивают зрителям, придает им вид каких-то сообщников, спешащих отпраздновать свою кратковременную удачу. В таком прочтении сюжета становятся понятными и центральная роль в композиции картины ухмыляющегося мальчика-плута, и намекающая усмешка жуликоватого подростка. В контрасте с ними решен образ старика. Моделью послужил тот же натурщик, что и для пожилого короля в „Поклонении волхвов“. Почтенный возраст и простодушный облик позволяют угадать в нем жертву обмана двух молодых пройдох.

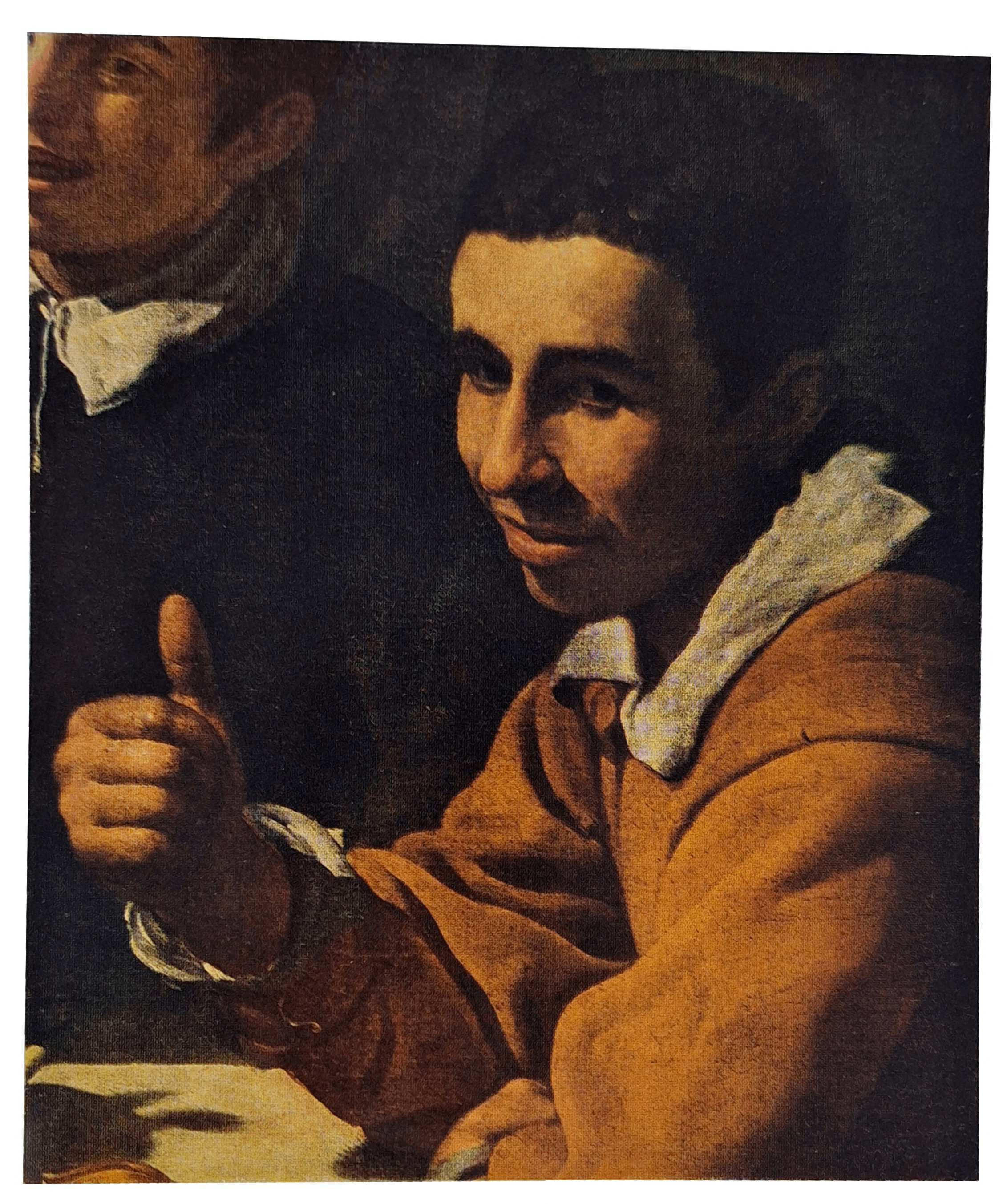
---

[1] Trapier, p. 63. На связь образа подростка с пикарос обратила внимание также Т. П. Каптерева (*Веласкес и испанский портрет XVII века*. М., 1956, с. 44).

[2] Camón Aznar, I, pág. 200; *Velázquez. Monographie...*, hergestellt unter der Leitung von Alfred E. Herzer. Die Einführung und die Zwischentexte von José Ortega y Gasset. Bildverzeichnis, Anmerkungen, S. LVI.

[3] Франсиско Кеведо. *История жизни пройдохи по имени дон Паблос*.— В кн.: Ф. Кеведо. *Избранное*. М., 1971, с. 144.

8. **ВЕЛАСКЕС. ЗАВТРАК.** Деталь
Ленинград, Государственный Эрмитаж



9. ВЕЛАСКЕС. ЗАВТРАК. Деталь
Ленинград, Государственный Эрмитаж

10. ВЕЛАСКЕС. ЗАВТРАК. Деталь
Ленинград, Государственный Эрмитаж

11. ВЕЛАСКЕС. ЗАВТРАК. Деталь
Ленинград, Государственный Эрмитаж

В живописно-пластической трактовке Веласкес сделал здесь следующий шаг по сравнению с „Музыкальным трио". В изображении персонажей и их лиц уже нет графической сухости контуров, объемные формы последовательно моделируются посредством тенебросо (как у скрипача в „Музыкальном трио"). Более сложным стал натюрморт. Фон - белая скатерть, на которой размещены разные предметы: в глубокой фаянсовой миске несколько мелких рыбешек вроде сардин; кроме хлеба и вина — еще два граната, один из них надрезан, и видна красная Ил. 10

мякоть его зерен; черенок ножа, насаженный медью, выступает за край стола, и тень он него с изломом падает на скатерть. В лепке объемных форм предметов (кроме граната) цвет еще не участвует. Тени темно-серые, тяжелые и плотные, связаны с караваджевскими. Тонкость цветовых отношений заглушена контрастом темных фигур и предметов с белой скатертью; взаимоотношение теней и цветных рефлексов отсутствует. Однако, когда Веласкес заметил, что стеклянный стакан с золотисто-желтым вином отбрасывает на скатерть не плотную черную тень, а полупрозрачную, с желтым отсветом посредине, он в точности так и написал ее на картине. Интересно, что такой же прием встречается у Караваджо: в его картине „Христос в Эммаусе" (Лондон, Национальная галерея) тень от графина с водой имеет белый, а от бокала с вином — желтый отсвет. Но на дальнейшее творчество Караваджо эта находка не повлияла, тогда как Веласкес обратил на нее внимание, запомнил и закрепил ее в другом, будапештском „Завтраке". Тем самым он пришел к важному выводу: тень не обязательно писать плотной и черной, она может быть прозрачной и даже окрашенной.

После эрмитажного „Завтрака" был создан внутренне связанный с ним бодегон „Двое юношей за едой"[1]. В принадлежности этой картины Веласкесу нет сомнений, она описана у Антонио Паломино: „...картина с двумя бедняками, которые едят у бедного столика, где находятся разные глиняные сосуды, апельсины, хлеб и другие предметы, выполненные с редкой старательностью"[2].

Ил. 12

Так же, как в „Музыкальном трио" и „Завтраке", художник рассказывает о еде простых людей, так же, как в „Мулатке" и „Христе в доме Марфы и Марии", местом действия является не зал харчевни, а кухня, и натюрморт составляют предметы кухонной утвари. Мы узнаем даже ту медную ступку, которая присутствовала в этих двух бодегонах и в „Старухе, жарящей яичницу", тот же кувшин из коричневой глины с оливково-зеленой поливой, что в картине „Христос в доме Марфы и Марии", ту же стопку тарелок, что и в обоих вариантах „Мулатки". Но в бодегоне „Двое юношей за едой" не изображено приготовление пищи, не видно ни съестных припасов, ни белой скатерти. Лишь стол с перемытой кухонной посудой и возле него два подростка. Сюжет этого бодегона также поможет понять пикарескная литература. В романе Висенте Эспинеля „Жизнь Маркоса де Обрегон" встречается испанское выражение: „...ел с руки, словно ястреб, а

---

[1] Другое название „Двое юношей у стола".

[2] Antonio Palomino de Castro y Velasco, *El Museo Pictórico*, tomo tercero: *El Parnaso español*, Madrid, 1796, pág. 480. Хотя на картине хлеба нет, критики предполагают, что описанный бодегон и есть „Двое юношей за едой".

не как кавалер за столом"[1]. По отношению к птицам это выражение (comer en la mano) указывает на прирученность, кротость, а в применении к людям „есть с руки" означает есть униженно, наспех, не пользуясь ни столом, ни тарелкой. *Именно так* едят юноши в картине Веласкеса. Они сидят не за столом (даже кухонным), а где-то сбоку и ниже него, едят буквально „с руки", пригнувшись, урвав момент, торопливо, как едят голодные люди; их поспешность подчеркнута динамикой движения. Они наклонились друг к другу, повернувшись спиной к зрителям, втянули головы в плечи, словно скрывая лица и стыдясь своего положения. Юноши одеты бедно: у одного желтая куртка порвана на локте, у другого даже нет белого воротничка. Это тип так называемого кухонного пикарос (pícaro de cocina), которые помогают носить корзины с рынка, моют посуду, прислуживают на кухне, ибо здесь, поближе к плите и котлу, больше шансов перехватить кусок... Иногда они воруют, нищенствуют, плутуют, но это не профессиональные воры и нищие, ибо эти профессии „со средних веков имели свои корпорации и уставы, тогда как пикарос — вольная птица и не любит клетки"[2]. Если в эрмитажном „Завтраке" Веласкес изобразил пикарос, которые лестью и плутовством примазываются к чужому столу, то в картине „Двое юношей за едой" художник показывает, как пикарос, эти „вольные птицы", обречены на то, чтобы в повседневной жизни терпеть голод и унижения.

Различия есть и в самой живописи. Левую часть картины занимает натюрморт. В отличие от эрмитажного „Завтрака" он здесь очень тщательно выбран и поставлен художником так, что простые кухонные предметы выглядят почти монументально, а по благородной цветовой гамме, построенной на коричневых, темно-зеленых и темно-желтых тонах, предметы хорошо согласованы между собой и с фигурами обоих юношей.

Поразительна сила Веласкеса в изображении „индивидуальности" каждого предмета вплоть до облупленных краев тарелок или красной глины на изломе зеленого горлышка кувшина, или бугристой оранжевой кожуры апельсина. В искусствоведческой литературе была попытка связать внимательное любовное отношение Веласкеса к конкретности простых предметов быта с восприятием самих пикарос, голодный желудок которых, мол, пробуждает повышенный интерес к материальной осязательности вещей. Думается, что, напротив, голодный человек

---

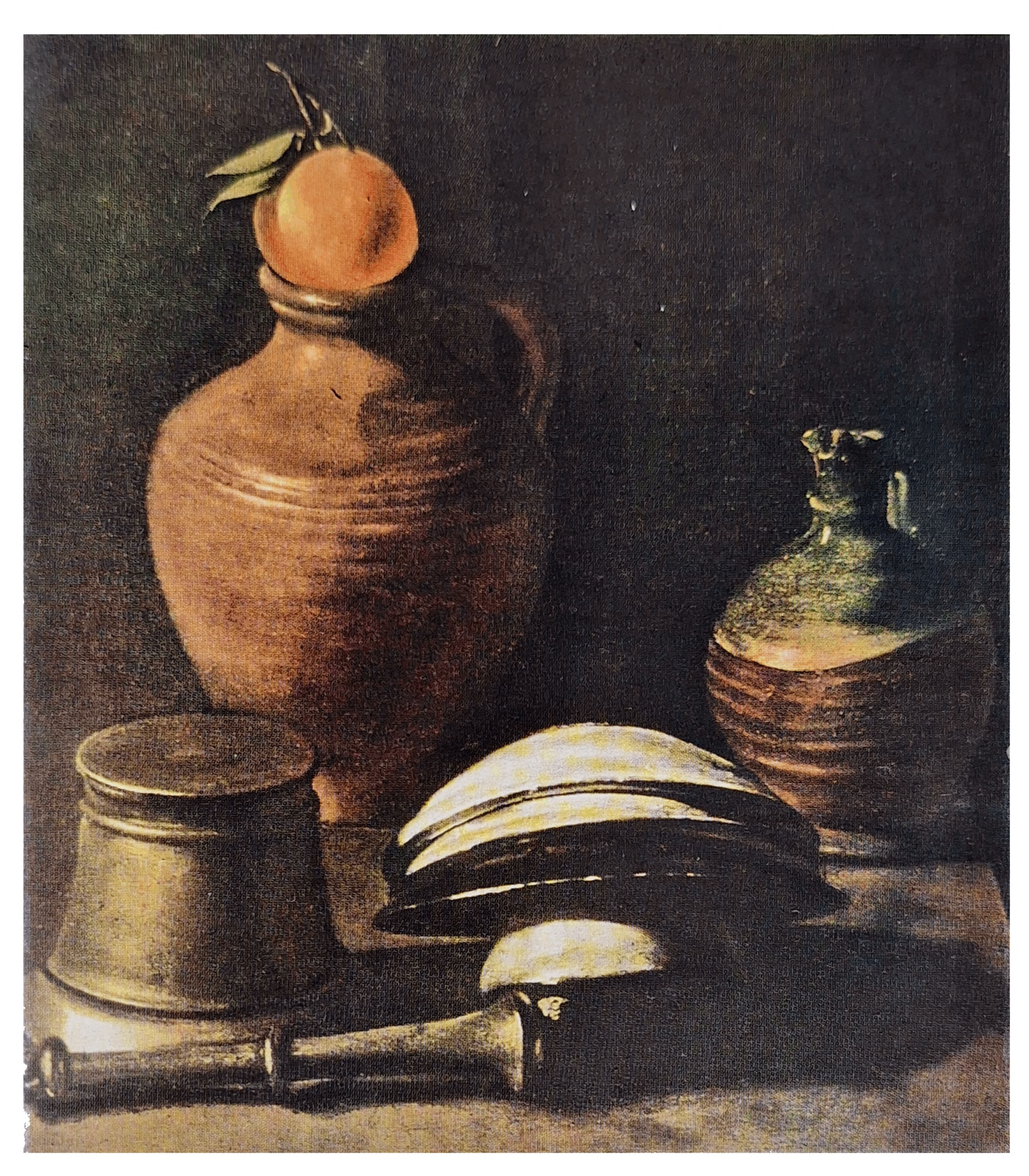
[1] Висенте Эспинель. *Жизнь Маркоса де Обрегон.* М.— Л., 1935, с. 34, 457 (Примечание С. С. Игнатова).

[2] Л. Пинский. *„Гусман де Альфараче" и испанский плутовской роман.*— В кн.: Матео Алеман. *Гусман де Альфараче.* М., 1963, с. 14.

12. ВЕЛАСКЕС. ДВОЕ ЮНОШЕЙ ЗА ЕДОЙ
Холст, масло. 64,5 104 см. Лондон, Веллингтон-музей

пройдет мимо тонкостей колорита и фактуры. А у Веласкеса, даже в тех бодегонах, где непосредственно изображены пикарос, предметы в натюрмортах акцентированы именно с эстетической стороны.

Картина „Двое юношей за едой“ написана в темных тонах, но живопись передает и цвет, и фактуру предметов с большой колористической тонкостью. *Ил. 13* На краю стола кувшинчик из красновато-коричневой глины, верх которого покрыт зеленой поливой, дающей белый блик. По низу опрокинутой ступки из желтой меди светло-желтый блик от медного пестика. У серых глиняных тарелок тени еще густые, черноватые, как и тени на лице юноши в коричневой куртке. Слева на столе большой кувшин из золотисто-коричневой глины. И здесь кульминация всего цветового строя картины горлышко кувшина вместо пробки закрывает свежесорванный оранжево-золотистый апельсин с темно-зелеными листьями.



13. ВЕЛАСКЕС. ДВОЕ ЮНОШЕЙ ЗА ЕДОЙ. Деталь

Округлые его формы превосходно переданы светотенью. В озаренном скользящим светом и рефлексами апельсине тень почти утратила черноту, а его необыкновенно красивый, насыщенный оранжевый цвет, подчеркнутый контрастом с зелеными листьями, отнюдь не диссонирует со сдержанными темными тонами глиняной и медной утвари натюрморта, но как бы возникает из них и повышает их цветотоновое звучание.

В эрмитажном „Завтраке", напротив, колористическое единство желтовато-серой гаммы натюрморта строится на приглушенности их цветовых различий; это сближает его с „Музыкальным трио" и указывает на то, что обе эти работы выполнены Веласкесом до бодегона „Двое юношей за едой".

Эрмитажный „Завтрак" обычно сравнивают с будапештским, но мало обращают внимания на их различия. Между тем, будапештский бодегон лишь на первый взгляд кажется простым вариантом ленинградского, и напрасно их датируют одним и тем же временем. Это ошибка. По сюжету, композиции, образам, а также по качеству живописи эти картины весьма различны и написаны в разное время.

Рассмотрим изменения, внесенные Веласкесом, ибо они существенно влияют *Ил. 14* на взаимоотношение персонажей и смысл картины. В будапештском „Завтраке" по обе стороны стола сидят обращенные друг к другу, в профиль к зрителям, старик и молодой мужчина (этюд похожего на него юноши есть в Эрмитаже). Посредине между ними — девушка, наливающая вино в бокал для старика.

Лицо старика и его фигура остались прежними до такой степени, что даже *Ил. 16* совпадают складки одежды. Следовательно, для будапештской картины художник писал старика не с натурщика, а скопировал его со своего более раннего эрмитажного „Завтрака". Но изменилась жестикуляция. Кисть правой руки освободилась — исчез пучок зеленого лука. Стала видна зрителям левая рука: старик прижимает ее к груди, словно уверяет в чем-то юношу, благодарит, может быть, даже отказывается от подносимого вина, в то время как правая рука уже про- *Ил. 15* тянута, чтобы взять бокал у служанки. Молодая служанка — совсем новый образ, появившийся вместо похожего на Ласарильо плута-мальчишки в ленинградском бодегоне. У нее простое открытое лицо, домовитый облик. Белый чепец, сдвинутый на макушку, придерживает непокорные пряди светло-русых волос. В композиции служанка занимает центральное место, сюжетно объединяя обе мужские фигуры. Несмотря на ракурс наклоненной головы и полузатененное лицо, видно, с каким напряженным вниманием смотрит она, наклоняя кувшин, на струйку льющегося вина. Она поглощена своим делом. Ее раскрасневшееся лицо моделировано прозрачными тенями и смелым косым бликом на кончике носа. Округлость по-

груженной в тень левой щеки хорошо выявлена светлым рефлексом, отброшенным белым воротничком блузки. Чепец из тонкой ткани написан легкими, быстрыми, почти хальсовскими мазками (столь непохожими на слитные плотные мазки, лепившие чепец в „Мулатке“, написанной ранее, до 1618 г.). В образе служанки все до малейшей детали наблюдено в жизни и дышит правдой.

Прежнего подростка, хитро посматривающего на зрителей, сменил юноша с черными усиками, беседующий со стариком. В его простоватом добродушном лице нет ничего плутовского, что бы напоминало о его прототипе из эрмитажной картины. Тот предвкушал возможность поесть за чужой счет, этот — сам угощает старика, уговаривает его отведать вместо уже налитого в стакан белого вина другое, красное, по-видимому, лучшего сорта и более дорогое, судя по той бережности, с которой нацеживает его тонкой струйкой молодая служанка. Поэтому и жест одобрения юноши — поднятый большой палец — обращен уже не к зрителям, а к старику. (В будапештской картине можно заметить, как Веласкес переписывал этот палец, сдвигая и наклоняя его в сторону старика.) Лицо молодого мужчины превосходно моделировано, затененность впадины щеки лишена черноты и мягко переходит к шее и подбородку, движения мускулов лица, складки кожи, губы акцентированы точно положенными бликами. Изгиб брови, слегка открытый рот, осмысленный взгляд придают лицу живое и естественное выражение человека, убеждающего и словами, и мимикой, и жестом. *Ил. 17*

В запаснике Эрмитажа есть холст с изображением головы юноши, который большинство исследователей безоговорочно признают этюдом Веласкеса, написанным для будапештского „Завтрака“. Недавно было высказано мнение[1], что эрмитажный этюд является автопортретом молодого Веласкеса, исполненным в 1617 году. К этому этюду я обращусь далее, а сейчас подчеркну, что такое мнение, пусть спорное, могло возникнуть лишь на основе явно положительного впечатления от образа юноши в этюде и будапештском „Завтраке“, сменившего прежнего жуликоватого подростка в „Завтраке“ эрмитажном.

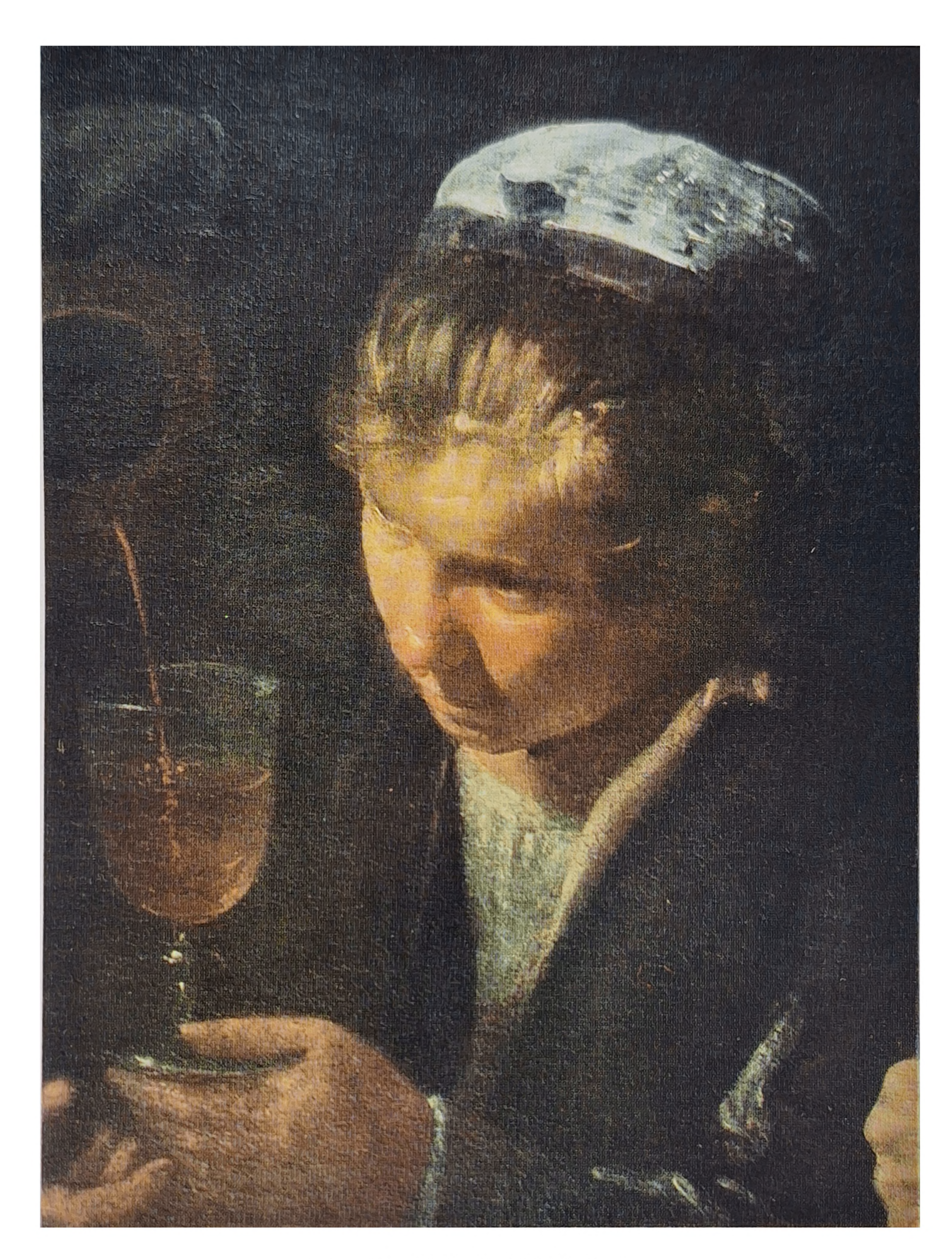
Изменения в будапештской картине больше всего коснулись головы юноши. Его куртка табачно-желтого цвета, хотя и повторяет складки такой же куртки у подростка на эрмитажной картине, написана более умело, так что ткань кажется тонкой. Еще больше это относится к воротничку — голубовато-белому, измятому мелкими складками (по живописной трактовке складки лишены сходства с ватным

[1] César Pemán, «Sobre autorretratos de juventud de Velázquez», *Varia velazqueña*, I, pág. 703. Поэтому впечатление Камона Аснара, будто у юноши лицо чем-то ошеломленного глупца, кретина, представляется субъективным.

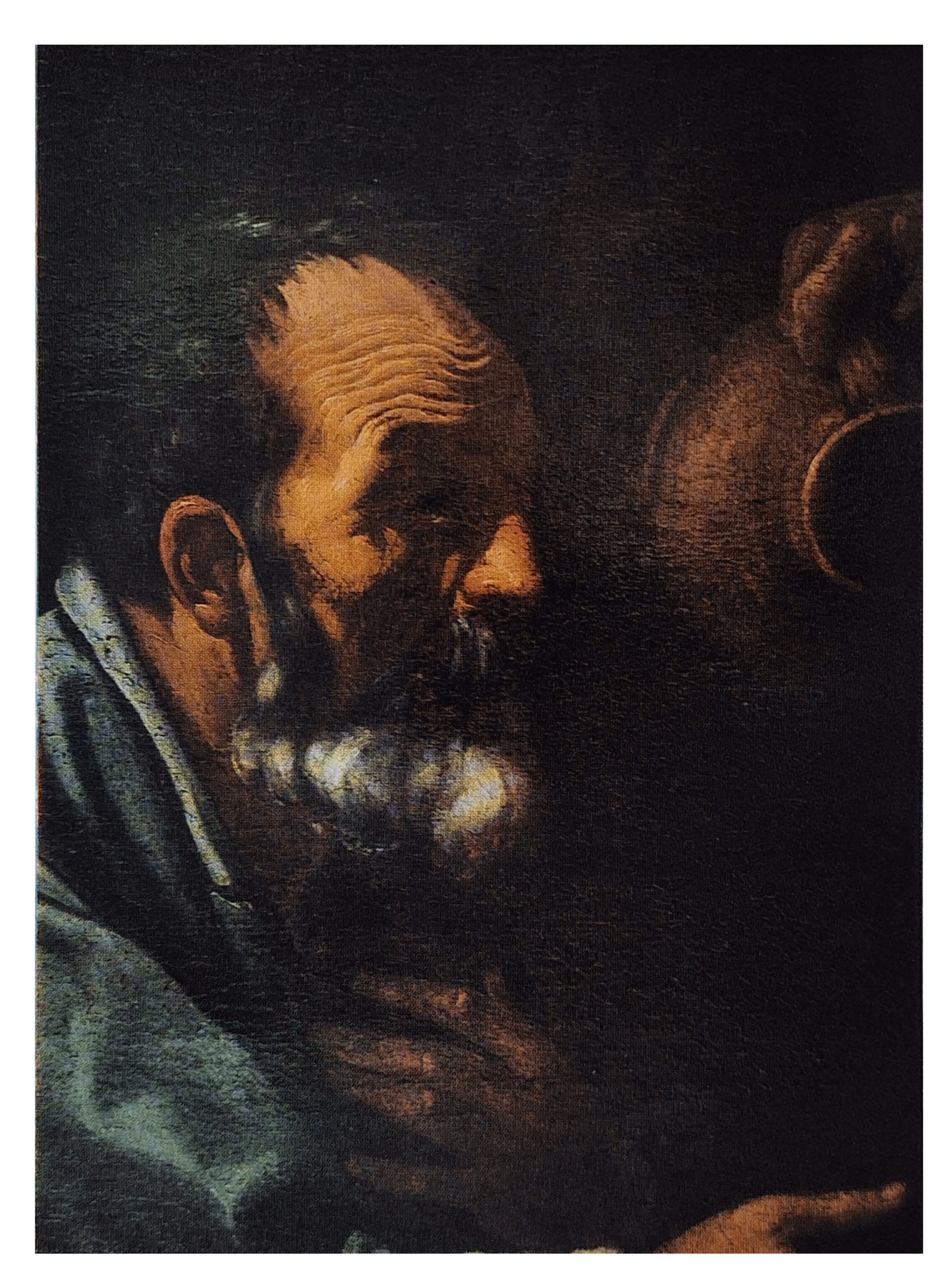
14. ВЕЛАСКЕС. ЗАВТРАК
Холст, масло. 96 × 112 см. Будапешт, Музей изобразительных искусств

одеялом, встречающимся в более ранних работах, и дают ощущение измятости тонкого белого полотна, приближаясь в этом отношении к картинам 1619—1620 гг.— „Поклонению волхвов“ и „Портрету мадре Херонимы де ла Фуенте“).

В результате переработки сюжета, композиции и характеров персонажей совершенно изменился образный смысл этого бодегона. Будапештский „Завтрак“



15. ВЕЛАСКЕС. ЗАВТРАК. Деталь



16. ВЕЛАСКЕС. ЗАВТРАК. Деталь

17. ВЕЛАСКЕС. ЗАВТРАК. Деталь

18. ВЕЛАСКЕС. ЗАВТРАК. Деталь

отличается меньшей занимательностью фабулы, но зато более углубленным вниманием к народным типам и характерам и гораздо большей взаимосвязью персонажей. В таком направлении творчество Веласкеса развивается и дальше, достигая наибольшей выразительности в превосходном бодегоне „Продавец воды в Севилье" („Агвадор"). Веласкес сам столь высоко ценил эту работу, что при переезде из Севильи в Мадрид на должность королевского живописца взял ее с собой, и она произвела сильнейшее впечатление на знатоков живописи в столице. Большинство исследователей датируют „Агвадор" 1620—1621 годами.

Натюрморт будапештского „Завтрака“ по сравнению с ленинградским в живописном отношении работа более зрелая[1]. При изменении смысла сюжета, когда плутни пикарос уступили место простой сцене угощения, изменился и формат картины. Она почти вдвое уменьшилась по высоте, так как для нового сюжета оказались ненужными атрибуты, развешенные на стене харчевни (намекающие на то, что старик — усталый с дороги путник), и, напротив, большее место занял стол, и возросла роль натюрморта, написанного с тонким пониманием цветовых градаций и колористической связи предметов. Стол, сокращаясь в перспективе, уходит в глубь картины. Веласкес так разместил натуру, что края стола ясно читаются, их более не нарушают черные тени, локти сидящих, предметы натюрморта. Белая скатерть, которая в эрмитажном „Завтраке“ была по существу нейтральным светло-серым фоном, здесь имеет голубой оттенок и играет очень активную роль в цветовом строе всей картины, выявляя золотисто-оранжевые тона натюрморта. *Ил. 18*

Изменился и натюрморт. На одном из вариантов „Завтрака“ в мадридской частной коллекции (о чем будет сказано ниже) сохранилась часть предметов эрмитажной картины, но вместо гранатов появился лимон. В будапештском „Завтраке“ Веласкес в самой постановке натюрморта для голубоватой скатерти ввел предметы темно-желтого, красноватого и оранжевого цветов. Для этой гаммы лимон не подходит, и он вместе с серо-черными сардинами был заменен апельсинами и копченым балыком темно-медового оттенка, с которым по цвету отлично связана мякоть разрезанного апельсина. Другой апельсин, с листьями на стебле, лежит рядом с медной солонкой, и его округлая красно-оранжевая объемная форма и даже бугристая фактура кожуры великолепно вылеплены цветом, светотенью, бликами и рефлексом. Этот апельсин с зелеными листьями очень близок к апельсину в бодегоне „Двое юношей за едой“, но написан еще лучше, без малейшей черноты в тенях. В будапештском бодегоне Веласкеса специально интересует живописный эффект преломления света в прозрачных стеклянных сосудах, наполненных окрашенной жидкостью. В тени, отбрасываемой стаканом с вином, художник сохраняет желтый отсвет, но идет дальше, прослеживая игру световых лучей внутри и на

---

[1] Венгерский искусствовед М. Такаш права, утверждая, что „Музыкальное трио“ и ленинградский „Завтрак“ написаны ранее, чем будапештский „Завтрак“. Но нельзя согласиться с ее мнением, что эрмитажное изображение юноши написано не Веласкесом и скорее является копией с будапештской картины. Также нельзя согласиться с предположением, что на будапештской картине не только служанка и юноша, но и почтенный старик — трактирные слуги. Этому противоречат та забота и старательность, с которыми молодые люди угощают старика (Marianne Haraszti-Takacs, «Quelques problèmes des Bodegones de Velázquez», *Bulletin de Musée Hongrois des Beaux-Arts*, Budapest, 1973, p. 41, 46).

поверхности золотистого вина в стакане; и даже всматривается в движение жидкости, изображая, как льющаяся красная струйка продолжена внутри уже налитого в бокал вина, образуя на поверхности пузырьки и обретая в глубине розовый отсвет. Прозрачность самого стекла подчеркнута белыми бликами (эта задача с еще большим совершенством будет позднее решена в виртуозно написанном бокале с водой в бодегоне „Продавец воды в Севилье"). С тонким живописным мастерством, передающим изменчивые цветовые оттенки, написана длинная редиска, добавленная Веласкесом в будапештский бодегон. Ее ботва — стебли светлого серо-зеленого цвета, а листья оливково-коричневого — свешивается с края стола. Корнеплод у верхушки коричнево-лиловый, к середине постепенно светлеет, переходя в сиреневый, розовый, нежно-серый, а на кончике — в белый цвет. Серо-голубыми тонами написан простой нож и толстое стекло стакана. Эти серо-голубые тона связаны с бело-голубой скатертью и сизо-голубой курткой старика, тогда как мастерски разыгранная гамма золотисто-желтых, охристых, темно-медовых, табачных оттенков переходит в цвет куртки юноши. А ярко-оранжевый цвет апельсинов находит отклик как в темно-желтых тонах копченой рыбы, так и в красном цвете вина и в коричневом платье служанки.

Будапештский „Завтрак" надо увидеть в оригинале, чтобы оценить по достоинству его высокие живописные качества — спокойные гармоничные сочетания желтых, медово-золотистых, прозрачно-коричневых, красновато-оранжевых тонов, усиленных чуть фосфоресцирующим тоном голубоватой скатерти, образующие необыкновенно красивое цветовое звучание.

С образом юноши в профиль, появившимся в будапештском бодегоне, Альенде Салазар[1] связывает этюд в Эрмитаже — написанную маслом голову[2]. Немецкая исследовательница Урсула Фейст заметила их несходство и предположила, что эрмитажная голова юноши написана вне связи с будапештским „Завтраком"[3].

Исследователи В. фон Лога,[4] Майер, Лафуенте Феррари, Лопес Рей, Камон Аснар, Хосе Гудиоль считают этюд работой Веласкеса. Панторба[5] пишет, что этюд

---

[1] Allende-Salazar, S. 273.

[2] Голова юноши в профиль. Этюд (Кат. 1958, 2, № 295, ил. 156; LR 121). Поступил в Эрмитаж в 1814 г. из коллекции Кузвельта в Амстердаме. В каталоге Эрмитажа значится как произведение неизвестного испанского мастера XVII в. Подавляющим большинством специалистов и составителей полных каталогов признается произведением Веласкеса.

[3] Ursula Feist, *Die Gemälde des Velázquez in der Ermitage. Anschauung und Deutung*, Berlin, 1964, Bd. 2, S. 19—26.

[4] См.: V. von Loga, *Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg*, St. Petersburg, 1870, S. 106.

[5] Pantorba, pág. 63.

создан около 1617 года в Севилье, но сомневается в принадлежности его Веласкесу (и воздерживается от высказывания своего мнения о подлинности будапештского „Завтрака“, так как не мог его изучить и сопоставить с эрмитажным). Камон Аснар датирует оба „Завтрака“ 1616 1617 годами, хотя совершенно верно отмечает, что будапештский был написан несколько позже [1].

Теперь, когда мы рассмотрели оба „Завтрака“ и мнения об их датировке, можно более определенно говорить об эрмитажном этюде. Майер, Лопес Рей и Камон Аснар в своих книгах репродуцируют разные реплики и вариации на мотив веласкесовских „Завтраков“. Среди них обращают на себя внимание „Завтрак“ из коллекции Л. Гаррусте в Мадриде [2], такая же реплика в коллекции маркиза Каса-Торреса в Мадриде [3], З. Гольдберга в Цюрихе и лорда Мойна в Андовере [4]. Камон Аснар [5] обращает внимание на то, что в этой вариации присутствуют элементы обеих версий „Завтрака“: юноша в профиль с открытым ртом — из будапештского, мальчик в центре — из ленинградского бодегона. Это наблюдение можно продолжить. Почти такое же сочетание элементов есть и в натюрморте: сардины в миске, хлебец, стакан с белым вином и нож (лишь иначе положенный) связаны с ленинградским „Завтраком“, а медная солонка — с будапештским; кроме того, вместо граната появился лимон с зеленым листом и маленькая коробочка. *Ил. 21—23*

Ленинградский и будапештский варианты „Завтрака“ написаны в разные годы. Первый, думается, в 1616 году, а второй — в 1618—1619 годах. В промежутке между ними, вероятно, и был написан тот вариант „Завтрака“, который, или реплики с которого, находятся в названных выше частных коллекциях. Думается, что

---

1 Camón Aznar, I, pág. 195, 198. К. Герстенберг датирует будапештский „Завтрак“ еще позже, 1620 г., но почему-то считает его работой не Веласкеса, а мастерской (Gerstenberg, S. 28).

2 LR 114. Лопес Рей называет это произведение „Трое мужчин у стола“, Майер—„Крестьяне у стола“. Мы будем везде называть его „Завтрак“.

3 LR 115. Лопес Рей сообщает, что картина в плохой сохранности, и не дает ее репродукции.

4 LR 117. Майер сообщает еще об одном таком произведении (поврежденном)— в коллекции Блакера (Hugh Blaker), но не дает его репродукции (Mayer, p. 126). Майер сомневается в принадлежности Веласкесу бодегона Гаррусте. Сопоставляя с будапештским и ленинградским „Завтраками“ (которые он ошибочно относит к одному периоду) бодегон Гаррусте, Майер считает его еще более ранним произведением, чем оба названных „Завтрака“, с чем нельзя согласиться. Лопес Рей совершенно верно связывает бодегон Гаррусте с ленинградским и будапештским „Завтраками“, но считает его не промежуточным звеном между ними, а производным от них обоих. Бодегон из коллекции лорда Мойна он определяет как произведение одного из последователей Веласкеса. Возможно. Я, к сожалению, могу судить только по репродукции. Но сам факт, что одна и та же композиция, непосредственно связанная с сюжетом и образами Веласкеса, дошла до нас в четырех одинаковых повторениях (считая экземпляр в коллекции Блакера, даже в пяти), не говорит ли о том, что лишь произведение такого известного художника, как Веласкес, могло служить стимулом для подобных повторений, а вовсе не вариация никому не известного веласкесовского ученика?

5 Camón Aznar, I, pág. 198.

этим и объясняется „гибридность“ его элементов, ибо этот бодегон имеет переходный характер — от ленинградского к будапештскому.

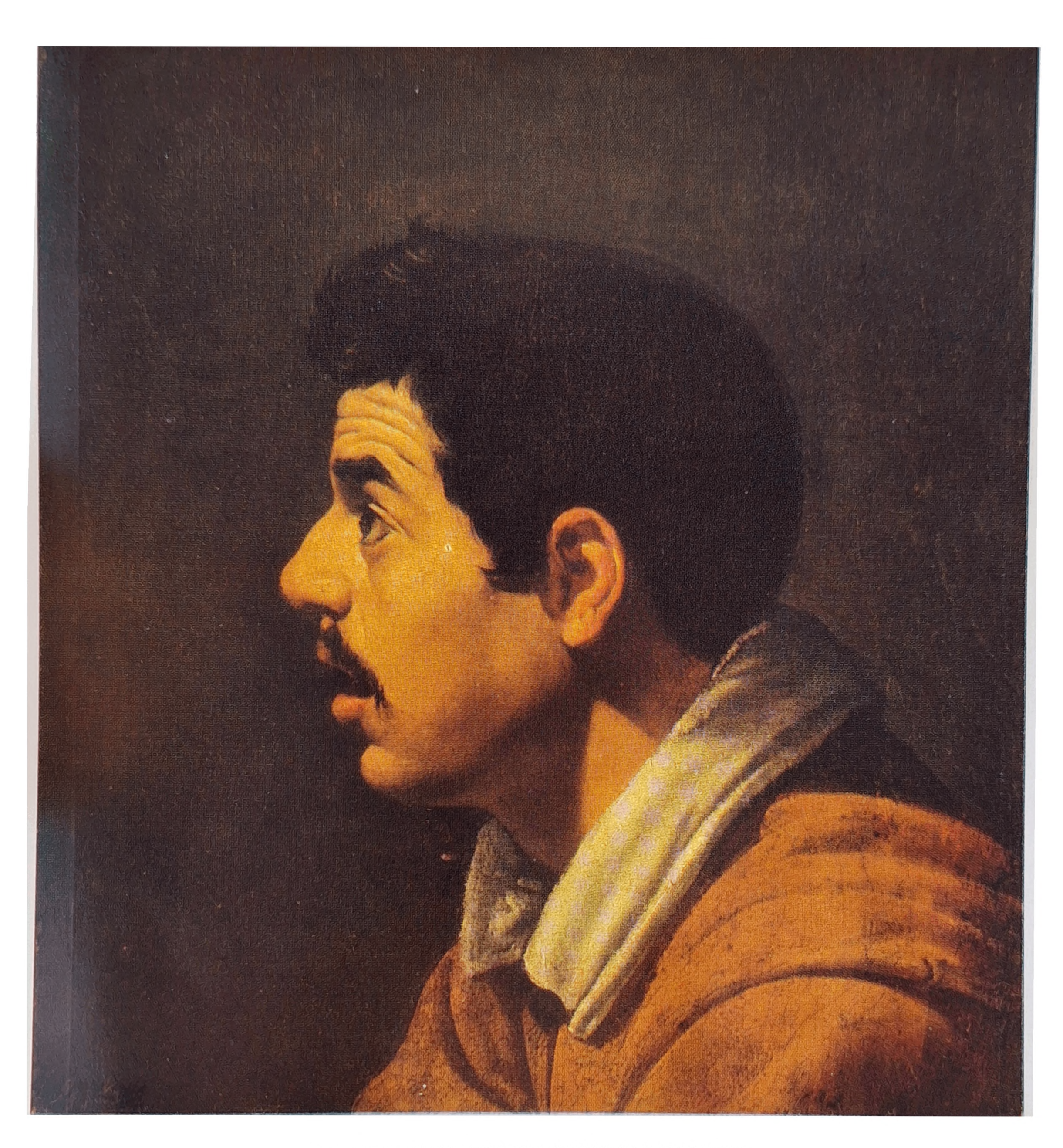
Ил. 19 Эрмитажный этюд головы юноши так или иначе имеет отношение именно к этому переходному бодегону, а не к будапештскому, что легко определить. На этюде изображен более взрослый мужчина: у него гораздо гуще черные усы, бритые, серого оттенка щеки, смугло-желтое лицо, короче нос, большой выпуклый глаз, гуще бровь, более широко открытый от удивления рот. А у юноши на будапештском „Завтраке“ усики только пробиваются, лицо розоватое, нос длиннее, глаз меньше, ухо иной формы. Два натурщика — будапештского бодегона и эрмитажного этюда — немного похожи, но и по возрасту, и по чертам лица они разные люди. Есть и прямое доказательство того, к какому варианту „Завтрака“ относится эрмитажный этюд головы юноши. В этом этюде на затененной шее юноши — резко освещенный треугольник от упавшего сюда света. То же самое видим и в бодегонах названных выше частных коллекций, но этого вовсе нет в будапештском „Завтраке“ [1]. Если теперь обратимся к манере живописи, то также заметим, что эрмитажный этюд написан намного раньше будапештского „Завтрака“. Лицо моделировано светотенью еще вполне по-караваджевски, отсутствуют блики и тонкие цветовые нюансы, складки воротника и куртки еще тяжелые, „ватные“ — все это сближает этюд с эрмитажным „Завтраком“, хотя в энергичной лепке лица уже намечается стремление преодолеть тяжелые черные тени, есть попытки учитывать натуральную окраску того участка лица, на который падает тень, и даже слабые признаки рефлекса. Например, тень на щеке у розового века имеет теплый розоватый оттенок, а тень на бритой щеке, возле черной бакенбарды, — холодного тона с серым оттенком. Так уже в ранних бодегонах Веласкес постепенно нащупывал свой собственный путь от караваджевского тенебросо к колориту.

Эта глава была уже написана, когда в Академии художеств СССР, на конференции, посвященной Веласкесу, старший научный сотрудник Государственного Эрмитажа И. М. Левина сделала интереснейшее сообщение об эрмитажном этюде [2].
Ил. 20 Ей удалось посредством рентгеновских снимков обнаружить под слоем живописи эрмитажного этюда головы юноши в нижней части холста погрудное изображение мужчины в фас с открытым ртом и патетически возведенными вверх глазами. Оно связано с певцом в „Музыкальном трио“ (но, на мой взгляд, написано более

---

[1] Поэтому совершенно прав Майер, заметивший, что эрмитажный этюд головы юноши гораздо ближе к „Завтраку“ из коллекции Гарручте, чем к „Завтраку“ будапештского музея (Mayer, p. 28). Это же подчеркнул в расположении репродукций Камон Аснар (Camón Aznar, I, pág. 199).

[2] См.: И. Левина. *Новое о Веласкесе*. — „Искусство“, 1975, № 2, с. 61—64.



19. ВЕЛАСКЕС. ГОЛОВА ЮНОШИ В ПРОФИЛЬ
Холст, масло. 39 × 35,5 см. Ленинград, Государственный Эрмитаж

20. ВЕЛАСКЕС. ГОЛОВА ЮНОШИ В ПРОФИЛЬ.
Позитив рентгенограммы

свободно и сочно). Это еще раз подтверждает авторство Веласкеса в эрмитажном этюде и верность более ранней датировки „Музыкального трио".

Эрмитажный этюд головы юноши по силе рисунка, характеру моделировки и цветового строя является интересным звеном в ряду бодегонов Веласкеса и относится примерно к 1617 году.

Сходство между ленинградским „Завтраком" и будапештским, как мы видели, давно обратило на себя внимание исследователей, которые неоднократно сопоставляли и сравнивали эти две юношеские работы Веласкеса, высказав при этом ряд верных и тонких замечаний. Главное, что мне хотелось бы подчеркнуть, это необходимость при сравнении учитывать не только сходные черты, но и различия. А они существуют и имеют место как в самом сюжете обоих бодегонов, так и в разной степени их собственно живописных достоинств. Правда, эти последние совершенно утрачиваются в черно-белом репродуцировании, и для того, чтобы судить о них, необходимо видеть подлинники либо располагать очень хорошими цветными воспроизведениями, а такой возможности не имеют большинство исследователей, мнения которых приведены выше. Именно этим обстоятельством я объясняю некоторые неточности в оценках и датировках обоих „Завтраков", высказанных в литературе о Веласкесе.

Сравнением ленинградского и будапештского „Завтраков" и эрмитажного этюда головы юноши занимался Сесар Пеман в связи с вопросом об автопортретных изображениях Веласкеса, которые, по мнению Пемана, встречаются и в бодегонах, и в позднейших работах[1]. Пеман считает, что ученики Пачеко (в том числе и Веласкес) занимались созданием бодегонов и пользовались небольшим количеством натурщиков, поэтому из мастерской Пачеко вышло много бодегонов с похожими персонажами. Веласкес все еще продолжал упражняться в писании этюдов головы (сюда Пеман относит и эрмитажный этюд), а его соученики, хотя и менее способные, уже создавали целые бодегонные композиции. Так, по мнению Пемана, соученик Веласкеса написал будапештский „Завтрак", а немного позже Веласкес попытался создать аналогичный по композиции бодегон—ленинградский „Завтрак". Поза юноши, который, подняв палец, повернулся лицом к зрителю, для Пемана служит доказательством того, что художник писал с себя портрет, глядя в зеркало. В ленинградском бодегоне, отмечает Пеман, Веласкес достиг достаточно явной победы по сравнению со своим соучеником — автором будапештского бодегона.

---

[1] César Pemán, «Sobre autorretratos de juventud de Velázquez», *Varia velazqueña*, I, pág. 703—704.

С этими положениями нельзя согласиться. Их ошибочность произошла, возможно, оттого, что Пеман, как он подчеркивает, не видел ни ленинградской, ни будапештской картины. На его доводы выскажу следующие возражения.

В Севилье в годы юности Веласкеса действительно уже были художники, писавшие бодегоны. Писал их и его первый учитель Ф. Эррера. Но, зная творчество Пачеко и его эстетическое кредо, вряд ли можно считать, что именно мастерская Пачеко и его ученики были той школой, которая наполняла Севилью бодегонами. Для Веласкеса, веря в его гениальность, Пачеко делал исключение.

Поворот юноши лицом к зрителю в ленинградской картине не может служить доказательством автопортретности изображения, иначе пришлось бы искать автопортретность в ряде совершенно различных персонажей, обращенных лицом к зрителю в картинах „Вакх" и „Бреда".

Между композициями и образами ленинградской и будапештской картин есть различие, которое обусловлено изменениями в сюжете и в смысле происходящей сцены и которое также сказалось в изменении образов. В ленинградской картине подросток с поднятым пальцем — это типичный пикарос с плутовским лицом, что никак не вяжется с автопортретом Веласкеса. Не вижу также никакого сходства ни в чертах лица, ни в характере модели между изображением ухмыляющегося пикарос в ленинградском „Завтраке" и портретом благородного молодого человека в Мюнхенской Пинакотеке,— сходства, усмотренного Пеманом.

Будапештский „Завтрак" написан не соучеником Веласкеса, а им самим. И не до ленинградского „Завтрака", а позже. И этот последний не является „победоносным" достижением Веласкеса по сравнению с первым. Ибо живописные качества будапештского „Завтрака" несомненно свидетельствуют о следующей, более зрелой ступени творчества Веласкеса.

Итак, подробное рассмотрение „Завтрака" и этюда „Голова юноши в профиль", принадлежащих ленинградскому Эрмитажу, и сопоставление их с будапештским „Завтраком", а также с другими бодегонами Веласкеса, думается, позволяет нам высказать следующие соображения:

1. Веласкес начал писать бодегоны гораздо раньше, чем принято считать,— еще до окончания ученичества у Пачеко, т. е. до 14 марта 1617 года.

2. Последовательность создания им бодегонов с учетом некоторых ранних работ религиозного содержания и бодегонов, имеющих точные даты, можно представить следующей таблицей:

МУЗЫКАЛЬНОЕ ТРИО	Западный Берлин, Музей Далем, Картинная галерея	Около 1616
ЗАВТРАК	Ленинград, Государственный Эрмитаж	1616, но после „Музыкального трио“
ГОЛОВА ЮНОШИ В ПРОФИЛЬ	Ленинград, Государственный Эрмитаж	1616—1617
ЗАВТРАК[1]	Мадрид, коллекция маркиза Каса-Торреса Мадрид, коллекция Гаррусте Цюрих, коллекция Гольдберга Андовер, коллекция лорда Мойна	1616—1617
МУЛАТКА	Чикаго, Художественный институт	1617—1618
ХРИСТОС В ЭММАУСЕ (МУЛАТКА)	Блессингтон (близ Дублина), коллекция Бейта	1617—1618
ДВОЕ ЮНОШЕЙ ЗА ЕДОЙ	Лондон, Веллингтон-музей	1617—1618, но до „Старухи, жарящей яичницу“
ХРИСТОС В ДОМЕ МАРФЫ И МАРИИ	Лондон, Национальная галерея	1618 (дата точная)
СТАРУХА, ЖАРЯЩАЯ ЯИЧНИЦУ	Эдинбург, Национальная галерея Шотландии	1618 (дата точная)
ЗАВТРАК	Будапешт, Музей изобразительных искусств	1618—1619
ПОКЛОНЕНИЕ ВОЛХВОВ	Мадрид, Прадо	1619 (дата точная)
ПОРТРЕТ МАДРЕ ХЕРОНИМЫ ДЕ ЛА ФУЕНТЕ	Мадрид, Прадо	1620 (дата точная)
ПРОДАВЕЦ ВОДЫ В СЕВИЛЬЕ (АГВАДОР)	Лондон, Веллингтон-музей	1620—1621

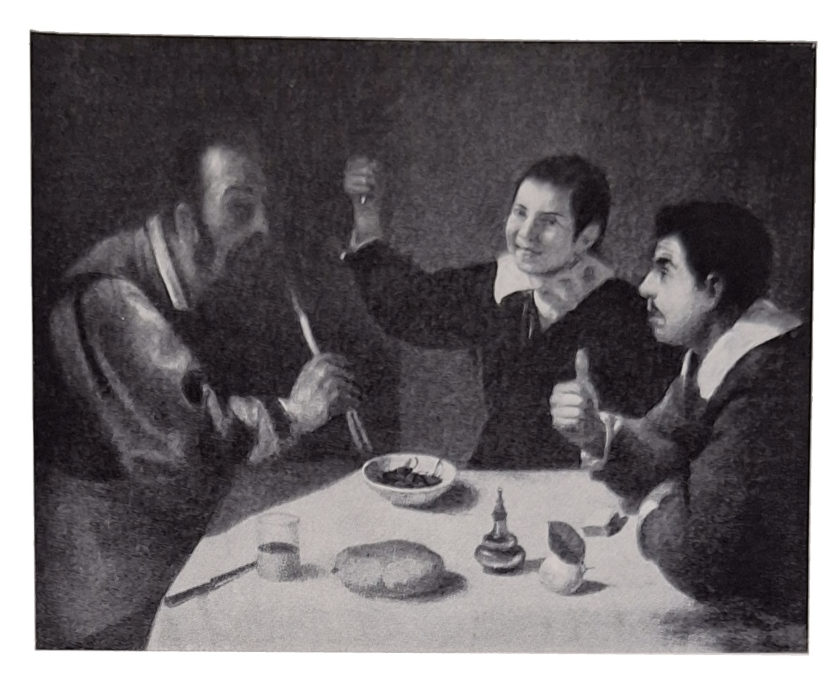
[1] Возможно, что среди них есть оригинал Веласкеса, но, может быть, это копии с утраченного оригинала.

21. КРУГ ВЕЛАСКЕСА. ЗАВТРАК
Холст, масло. 92 × 116 см.
Мадрид, коллекция Гарrусте

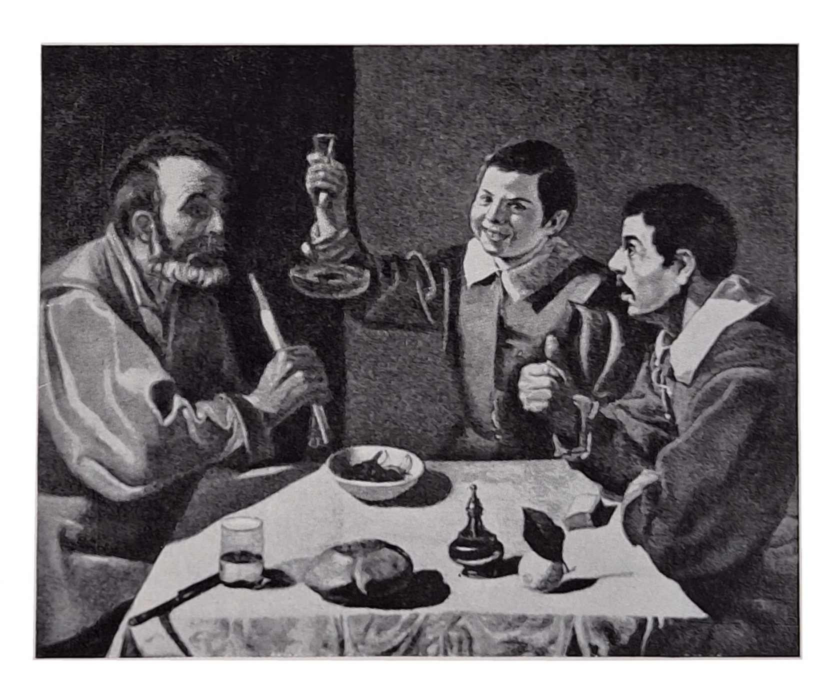
Между созданием эрмитажного и будапештского „Завтраков“ прошло два-три года, и за это время Веласкес написал несколько работ, включая и бодегоны. Несмотря на кажущееся сходство обоих „Завтраков“, будапештская картина является самостоятельным произведением: ее сюжет, образы, натюрморт стали иными, ее живописное решение свидетельствует о большей зрелости Веласкеса.

Назначение эрмитажного этюда „Голова юноши“ должно быть уточнено. Среди бодегонов, написанных в этот промежуток времени, есть несколько, имеющих переходный характер от эрмитажного к будапештскому и сочетающих в композиции образы, натюрморты и части этих двух картин. Это бодегоны в коллекциях Гаррусте, Каса-Торреса в Мадриде, Гольдберга в Цюрихе и Мойна в Андовере, которые помогают нам понять эрмитажный этюд.

Эрмитажная „Голова юноши“ не является подготовительной работой к будапештскому „Завтраку“, как принято считать. Это этюд с другого натурщика (он старше; свет падает иначе, чем в будапештской картине). Эрмитажный этюд написан Веласкесом к бодегону „Завтрак“ переходного характера: либо к одному из четырех, принадлежащих к названным выше частным коллекциям, либо к утерянному оригиналу, копиями или вариациями которого они, возможно, являются.



22. КРУГ ВЕЛАСКЕСА. ЗАВТРАК
Холст, масло. 88 × 119 см.
Цюрих, коллекция Гольдберга



23. КРУГ ВЕЛАСКЕСА. ЗАВТРАК
Холст, масло. 86,4 109,2 см.
Андовер (Англия),
коллекция лорда Мойна

24. ВЕЛАСКЕС. ПРОДАВЕЦ ВОДЫ В СЕВИЛЬЕ (АГВАДОР)
Холст, масло. 106,5 X 82 см. Лондон, Веллингтон-музей

25. ВЕЛАСКЕС. ПРОДАВЕЦ ВОДЫ В СЕВИЛЬЕ (АГВАДОР). Деталь

Роль севильских бодегонов в творчестве Веласкеса чаще всего изучают как этап в развитии его собственно живописного мастерства и с этой точки зрения исследуют композицию, трактовку пространства, характер освещения и особенности светотени и моделировки объемов, цвета, фактуры, подчеркивая степень зависимости или независимости от Караваджо и связь с испанскими „тенебристами". Все это действительно важно, и здесь многое уже сделано исследователями.

Для нас севильские бодегоны Веласкеса интересны еще и с другой стороны — важны их этико-эстетическое значение и роль, которую они сыграли в становлении художественного мировоззрения Веласкеса как непоколебимого приверженца жизненной правды и великой художественной честности в искусстве. Молодому Веласкесу, должно быть, нелегко было противостоять надуманной идеализации и ремесленным штампам, укоренившимся у севильских художников, почти целиком занятых выполнением заказов церквей и монастырей. Бодегоны дали Веласкесу опору, открыли ему путь пристального изучения натуры, приучили писать картины, основанные на вдумчивом наблюдении реальной жизни простых людей, и на этом, казалось бы, лишь прозаическом материале у него постепенно развилось тонкое чувство красоты зримого мира. Во всем этом, а не только в сюжетах проявилась народность искусства Веласкеса. Вопреки господствовавшему мнению, Веласкес был убежден, что сюжеты бодегонов достойны быть объектами искусства. И не только убежден, но своим исполнением блестяще доказал это. Художник всматривается в каждое лицо, будь то служанка или разносчик воды, проникает в каждый характер, с тщательностью и художественным тактом пишет их обветренные лица, сшитую из грубой ткани, но опрятную одежду, с уважением относится к бедным, простым людям, ценит в них чувство собственного достоинства, ибо разделяет их высокое представление о человеческой личности — черта, присущая испанскому народу.

Ил. 24 Таков, например, „Продавец воды в Севилье" („Агвадор"). Вероятно, это
Ил. 25 последний из бодегонов Веласкеса. Привезенный в Мадрид, он был приобретен (за большую сумму) кардиналом-инфантом и помещен в королевском дворце. В „Агвадоре", как и в ряде других бодегонов, простые люди изображены серьезными, неторопливыми, несколько торжественными. Даже предметы кухонной утвари — глиняные кувшины, тарелки, медная ступка и другие — так подобраны, расставлены и освещены, так выразительны в своей индивидуальности (не боюсь применить это слово), что и в них есть отблеск этой торжественности. Задумчиво-сосредоточенно смотрит агвадор на мальчика, давая ему в знойный севильский день напиться холодной свежей воды. Капли этой воды сверкают как бриллианты

на тонких стенках стеклянного бокала, стекают по шершавой поверхности серого глиняного кувшина. В „Агвадоре“ видно, что живописное мастерство молодого Веласкеса по отношению к тому жизненному материалу, который он изобразил в бодегоне, достигло совершенства.

В Мадриде Веласкеса ждали совсем другие сюжеты, другие объекты: предстояло писать портреты короля, членов королевской фамилии и представителей высшей знати. В этой области сложились уже прочные традиции придворных художников XVI века, таких, как Алонсо Санчес Коэльо, Пантоха де ла Крус и другие, писавших торжественно-застылые портреты знати в роскошных нарядах и украшениях. Молодой севильянец показал, что его таланту, воспитанному на бодегонах с глиняными кувшинами, медными ступками и грубой одеждой крестьян, не страшны парчовые и бархатные наряды, блеск золота и бриллиантов. Веласкес и здесь оставил далеко позади своих предшественников („Серебряный Филипп“, „Фрага“ и другие портреты Филиппа, портреты королевы Марианны Австрийской, инфанты Маргариты и т. д.). Но еще более важно то, что и во взгляде на изображаемых и в раскрытии характеров своих королевских заказчиков реалист Веласкес решительно отошел от традиций внешней репрезентативности придворной портретной живописи и остался верен принципу жизненной правды, создав удивительно проницательные, глубокие характеристики индивидуальности каждой модели. С такими же глубиной, серьезной сосредоточенностью и чувством высокой ответственности художника, с какими он изобразил старика и служанку в харчевне, разносчика воды на улице, мулатку на кухне, Веласкес портретирует во дворцовых залах короля и королеву, инфантов и Оливареса, знатных придворных и полную детского обаяния крошечную инфанту Маргариту. За этот длительный период претерпело большую эволюцию искусство Веласкеса, существенно изменилась, достигнув поразительного многообразия приемов, техника его письма, мастерство художника обрело виртуозную свободу в воспроизведении всего пластического и цветового богатства окружающего мира. Но неизменной осталась первооснова, которая была заложена художником еще в годы создания им бодегонов и которая составляла смысл и цель его искусства — воссоздание на холсте жизни в ее глубокой правде.

26. ВЕЛАСКЕС. ПОРТРЕТ ОЛИВАРЕСА
Холст, масло. 67 × 54,5 см. Ленинград, Государственный Эрмитаж

ПОРТРЕТ ОЛИВАРЕСА

Дон Гаспар де Гусман граф Оливарес родился в 1587 году. Он принадлежал к знатному роду. Дед его дон Педро — один из генералов императора Карла V. Отец Оливареса граф Энрике был испанским послом при Ватикане, вице-королем Сицилии и Неаполя, алькальдом королевского Алькасара в Севилье. Мать — из рода Фонсека (графиня Монтерей). Дон Гаспар был вторым сыном в семье и по законам майората не мог рассчитывать на наследство. Он готовился к духовной карьере и, окончив университет в Саламанке, получил должность командора в ордене Калатравы. В это время внезапная смерть старшего брата сделала дона Гаспара наследником всех титулов и богатого состояния. В 1607 году он женился на своей кузине донье Иньес де Суньиге, немолодой, некрасивой и не отличающейся мягким нравом. Но она была дочерью дона Балтасара де Суньиги, вице-короля Перу, богатого и влиятельного при королевском дворце. После женитьбы Оливарес переехал в Андалусию, ближе к своим владениям, и жил в Севилье. Он любил роскошь и развлечения, окружил себя поэтами, учеными. Вскоре он был назначен камергером наследного принца. Оливарес сумел завоевать его расположение и стал правой рукой во всевозможных увеселениях принца и неутомимым посредником в его любовных похождениях.

Когда Филипп III умер и королем Испании стал наследный принц, Оливарес все больше входил к нему в доверие. Филипп IV сделал его герцогом Сан-Лукарром (отсюда титул граф-герцог). Постоянный наперсник по веселым развлечениям превратился в первейшего советчика по серьезным государственным делам. У него не было данных для этой роли, но Оливарес принадлежал к таким карьеристам, которые досконально изучают не дело, им порученное, а характер своего патрона, чтобы умелыми поддакиваниями, лестью и грубым устранением соперников сделаться „незаменимым“. Он не скупился на красивые фразы о предстоящих реформах и возрождении Испании, призывал Филиппа IV не доверять фаворитам (каким, например, при Филиппе III был герцог Лерма), наглость которых вредит народу, уверял, что король сам призван управлять страной, быть „первым чиновником“ своего государства для блага подданных, а он, Оливарес, будет

лишь его скромным помощником... И все это для того, чтобы вскоре самому стать фаворитом и узурпатором власти гораздо большим, чем был герцог Лерма.

Оливарес отлично знал, что Филипп IV, ленивый беспечный любитель развлечений, недолго будет сам управлять страной. И легко уверив короля в государственной важности бесчисленных торжественных церемоний, пышных процессий, приемов и празднеств, Оливарес сумел отвлечь короля от участия в делах страны, полностью захватил власть в свои руки и стал единственным связующим звеном между упоенным своим сиянием „божественным" Филиппом и реальной жизнью Испании, ее населения. Венецианский посол дал следующую характеристику Оливаресу: „Его ум развитой и проницательный, его способ выражения легкий... Вначале кажется, что нет ничего легче, чем обсуждать с ним дела, но он очень скрытен, и скоро видно, что надежда, которую он Вам дал,— есть приманка, как и его обещание — есть ложь... Он так пунктуален, так проворен и так усерден, что Его Величество не надевает рубашки, которая не прошла бы через его руки" [1]. Боясь соперничества, Оливарес отдалял всех, кто мог повлиять на короля, настраивал Филиппа против его жены, королевы Исабеллы, против брата — инфанта Фердинанда. Льстиво угодничая перед королем, Оливарес был нетерпим, груб, мстителен ко всем, кто не хотел слепо ему подчиняться. В 1639 году королю была подана петиция в стихах, где описывалось тяжелое положение страны и критиковалась реакционная политика Оливареса. Хотя не было известно, кто является автором памфлета, Оливарес заподозрил Франсиско де Кеведо-и-Вильегаса — прославленного испанского поэта и ученого.

Престарелого Кеведо бросили в подземную тюрьму, где, закованный в двойные кандалы, он провел ужасные четыре года. Кеведо писал своему другу, что его тюрьма сырая, как колодец, темная, как ночь, и такая холодная, что кажется, будто в ней не кончается январь. „Вот до какой жизни довел меня тот, кто стал моим врагом с той поры, когда я отверг предложенное им покровительство, и кто теперь преследует меня с непримиримой ненавистью, редкой у человека его возраста, но являющейся прямым следствием его злонамеренного характера" [2]. Выдающегося поэта освободили из тюрьмы только после падения Оливареса, но здоровье его было уже подорвано, и он вскоре умер.

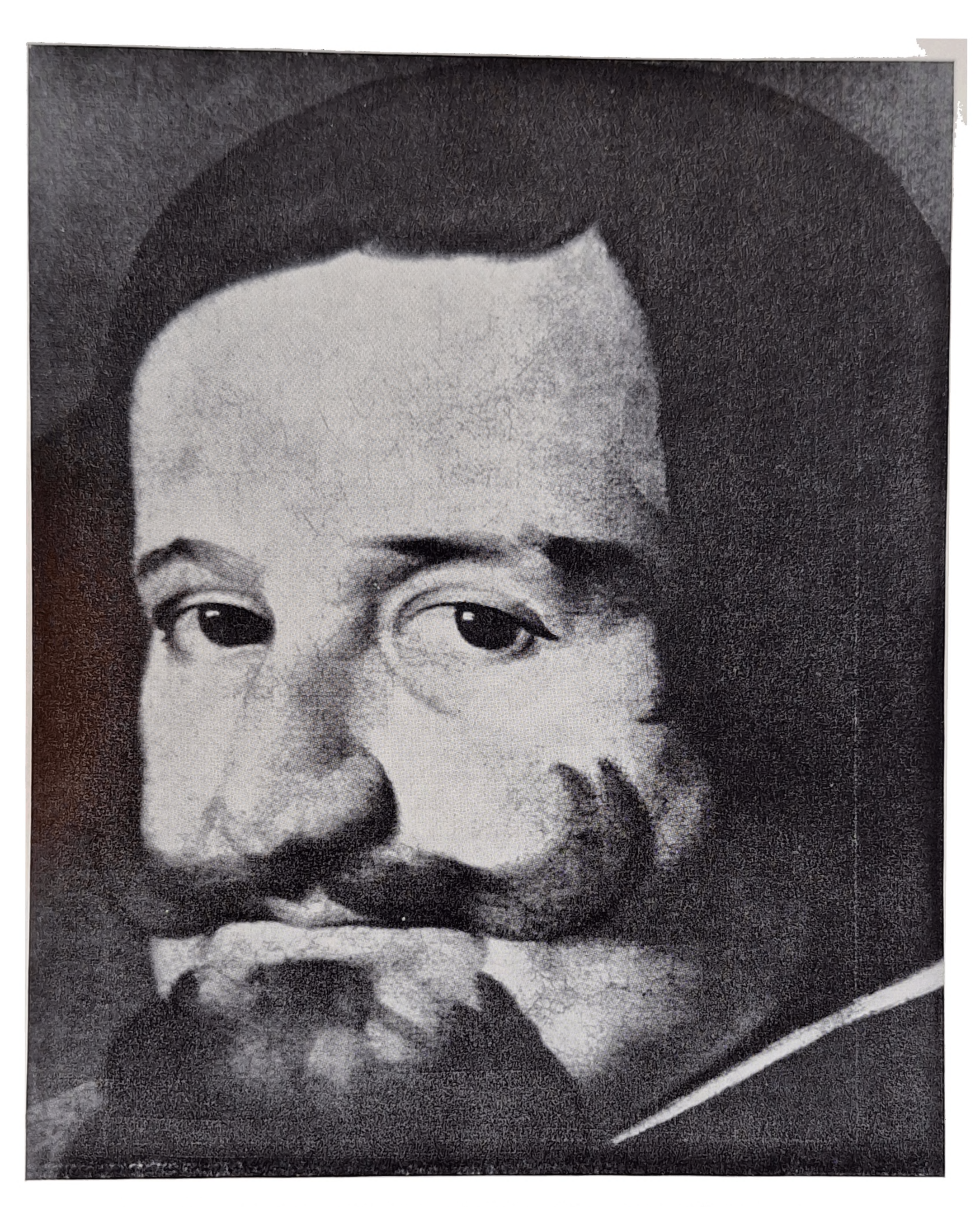
Современные авторы само падение Оливареса объясняли только его грубой бесцеремонностью в устройстве личных дел, связывая это с усыновлением им

---

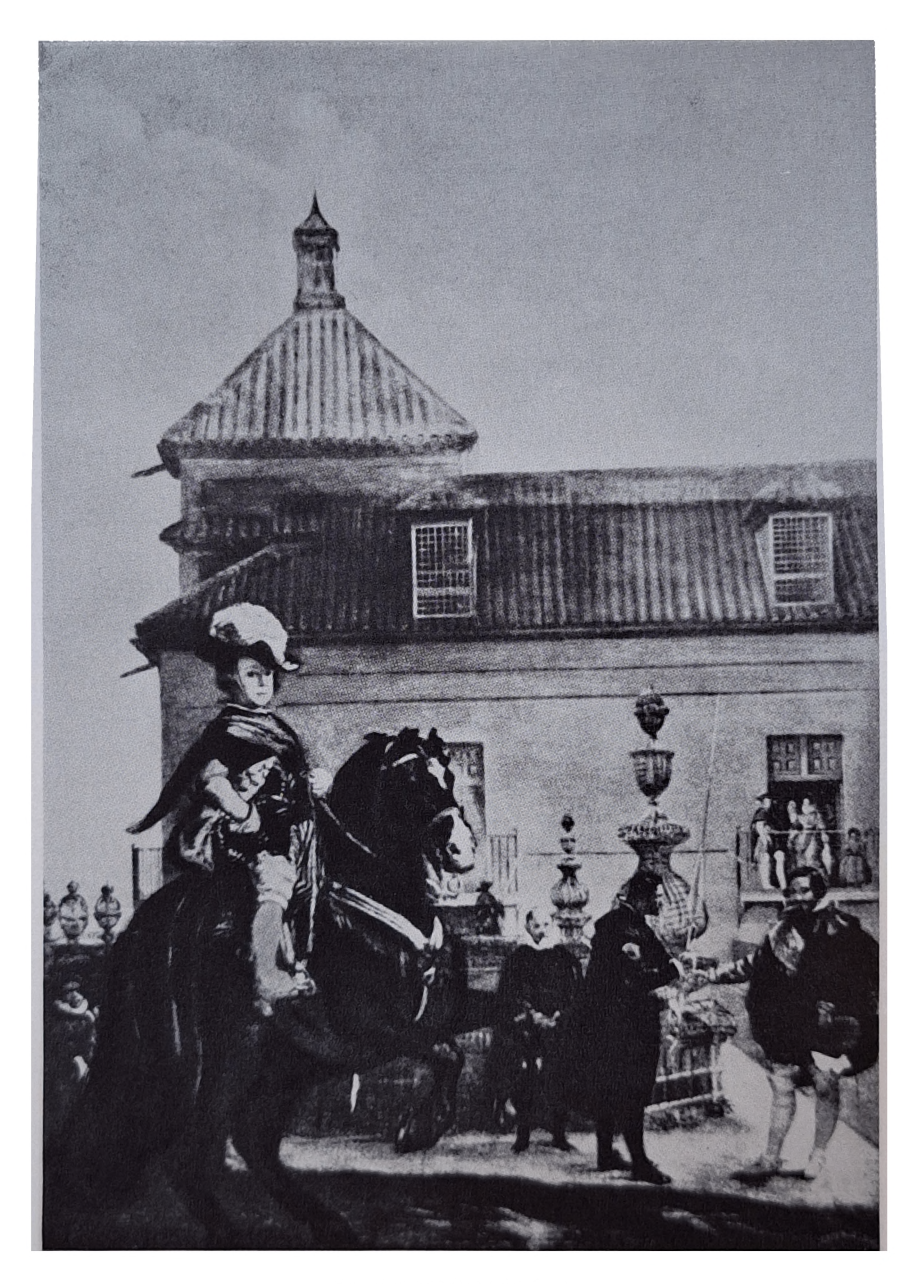
[1] Fargue, p. 21.
[2] Francisco de Quevedo y Villegas, *Obras*, t. II (Biblioteca de Autores Españoles, Tomo 48), Madrid, ed. Rivadeneyra, 1859, письмо к Adán de la Parra (1642), pág. 587, 593.

27. ВЕЛАСКЕС. ГРАФ-ГЕРЦОГ ОЛИВАРЕС С КЛЮЧОМ КАМЕРГЕРА
Холст, масло. 201,2 × 111,1 см. Сан-Паулу (Бразилия), Музей искусств

28. ВЕЛАСКЕС. ГРАФ-ГЕРЦОГ ОЛИВАРЕС В ВИДЕ ШТАЛМЕЙСТЕРА
Холст, масло. 216 x 129,5 см. Нью-Йорк, Музей Испанского общества Америки



29. ВЕЛАСКЕС. ГРАФ-ГЕРЦОГ ОЛИВАРЕС В ВИДЕ ШТАЛМЕЙСТЕРА. Деталь



30. КРУГ ВЕЛАСКЕСА.
ИНФАНТ БАЛТАСАР КАРЛОС И ОЛИВАРЕС НА КОРОЛЕВСКОМ МАНЕЖЕ
Холст, масло. 144,8 × 96,5 см. Экклестон (Англия), коллекция герцога Вестминстерского

бастарда. Это, конечно, не так, но сам факт показателен для характера Оливареса: в дни молодости Оливарес был в связи с одной знаменитой куртизанкой, дарившей своей благосклонностью немалое число придворных ухажеров. У нее родился сын Хулианильо, предполагаемый отец которого Валкарсель растратил на эту куртизанку все свое состояние. Хулианильо вырос бесчестным расточителем. Он отправился искать счастья в Мексику, где едва избежал виселицы; записавшись в рекруты, служил солдатом во Фландрии и Италии. В Испании он появился в тот момент, когда у Оливареса умерла единственная дочь и более не оставалось надежды на законных наследников. Тогда Оливарес решил воспользоваться Хулианильо как инструментом, чтобы пресечь замыслы своих родственников Медины-Сидонии и де Карпио, которых он ненавидел, на его наследство. С этой целью он усыновил Хулианильо, дав этому проходимцу пышный титул дона Энрике де Гусмана, и женил его на первой даме двора, дочери герцога де Фриаса, коннетабля Кастилии. Оливарес осыпал Хулианильо наградами (включая и орден Алькантары) и заказал Веласкесу его портрет [1]. Граф-герцог хотел сделать Хулианильо воспитателем наследника трона и поднять до уровня премьер-министра. Естественно, что подобные поступки Оливареса лишили его уважения не только родственников, но и многих знатных фамилий, дав острое оружие в руки противников [2]. Но главные причины его падения были более глубокими. Оливарес проводил политику войны Испании с протестантскими государствами, стремясь насильно вернуть их в лоно католической церкви. Он внушал Филиппу IV, что испанский монарх один призван защищать католическую религию в Европе. Эта неумная и агрессивная внешняя политика разорила народ, истощила экономику страны, подорвала ее военную мощь, породила голод и нищету. В то же время Оливарес не жалел средств для развлечений короля, тратил огромные деньги на украшение королевских дворцов и парков, на пышные празднества, вовлекая казну в новые непосильные расходы. Но вся угодливость и цепкость фаворита оказались недостаточными перед лицом более важных факторов. Плохо управляемая страна с подорванной национальной экономикой, втянутая в военные авантюры, стонущая под игом налогов, неизбежно двигалась к катастрофе; приближался момент, когда должен был быть найден виновник. Восстания в Португалии и Каталонии, поражения в войне с Францией вызвали общее возмущение Оливаресом.

---

1 По сведениям Стирлинга (Stirling, p. 143) и Камона Аснара (Camón Aznar, II, pág. 992), незавершенный портрет Хулиана Валкарселя, усыновленного Оливаресом, находился в частной коллекции в Англии.

2 Stirling, p. 141—142.

Падение графа-герцога произошло сразу. Влияние его ослабело оттого, что большая часть испанских доминионов бунтовала. Об ответственности Оливареса за потерю Португалии королю говорила его кузина герцогиня Мантуанская. Королева Исабелла, которую Оливарес не допускал к политическим вопросам, постепенно стала участвовать в управлении государством. В 1642 году во время отъезда короля и графа-герцога в Каталонию она была назначена правительницей, завоевала доверие Филиппа и дала понять королю, какой ущерб его делам и испанской короне причинил его фаворит. 14 января 1643 года Филипп получил депешу от австрийского императора с обвинениями в адрес Оливареса. Когда Филипп вошел в покои к королеве, то она и инфант Балтасар бросились на колени, умоляя удалить Оливареса. В коридоре кормилица Филиппа Анна де Гевара кинулась к королю, обвиняя Оливареса. „Ты говоришь правду",— ответил Филипп и в тот же вечер написал Оливаресу об его отставке. Тщетно на следующее утро Оливарес на коленях говорил королю о своих заслугах, работе и преданности. Ответом было ледяное молчание. После различных попыток воздействовать на душу короля и откладываний отъезда Оливарес получил уведомление, что к нему будет применена сила, и вынужден был в карете, окруженной всего лишь четырьмя служителями, выехать в свое имение. По дороге с ним простились немногие знакомые, среди них был Веласкес.

Оливаресу было запрещено выезжать из имения; Филипп разрешил ему переехать из Лоешеса в Торо, где опальный фаворит и оставался до конца дней своих. Он был обвинен мадридской инквизицией в величайших злодеяниях, но тут сыграл роль главный инквизитор, обязанный Оливаресу своей карьерой. Он нарочно затянул первые формальности процесса, и, как пишет историк, этой „его мудрости герцог обязан был благоприятным (!) исходом дела" [1]. Оливарес умер 22 июля 1645 года, прежде чем мог быть издан приказ об его аресте.

Портреты Оливареса занимают заметное место в творчестве Веласкеса. В начале своей карьеры Оливарес вызвал ко двору многих знакомых севильянцев и назначил их на высокие должности. Вскоре благодаря их содействию был вызван и Веласкес, которому стал покровительствовать граф-герцог. Кроме того, расположение Филиппа IV к Веласкесу и служебные функции художника во дворце давали ему положение доверенного лица. Благодаря этому за годы службы Веласкес имел возможность не только отлично изучить своих высокопоставленных покровителей, но и наблюдать их изменения на разных этапах жизни, закрепляя

[1] Хуан-Антонио Льоренте. *Критическая история испанской инквизиции*, т. 2. М., 1936, с. 290.

31. МАСТЕРСКАЯ ВЕЛАСКЕСА. ПОРТРЕТ ОЛИВАРЕСА
Холст, масло. 212 × 126 см. Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина

32. ВЕЛАСКЕС. КОННЫЙ ПОРТРЕТ ОЛИВАРЕСА
Холст, масло. 313 X 239 см. Мадрид, Прадо

33. ВЕЛАСКЕС. КОННЫЙ ПОРТРЕТ ОЛИВАРЕСА. Деталь

ход этих изменений целой серией замечательных портретов. Из всех, кого писал Веласкес, наибольшее число раз его моделями были Филипп IV и Оливарес. До нас дошло четыре портрета графа-герцога. На первом портрете он с ключом
Ил. 27 камергера и золотыми шпорами королевского шталмейстера у пояса[1]. Оливарес энергичен и расторопен, у него озабоченный вид делового человека, занятого государственными вопросами, но не утратившего своей любезности и всегда гото-
Ил. 28 вого внимательно выслушать каждого. На портрете 1625 года[2] перед нами влиятельный вельможа, далекий от контакта с простыми людьми. Он стоит в специально принятой позе, его холодный взгляд еще сохраняет внимательность, но правая рука сжимает хлыст — атрибут шталмейстера. Это намек на то, что премьер-министр лишь на минуту зашел в кабинет, он занят многими другими, более важными, делами. Оливарес изображен с хлыстом шталмейстера, чтобы показать, что он не только государственный деятель, но и лучший наездник Испании, и ему доверена
Ил. 30 честь обучать наследника престола труднейшему и благородному искусству верховой езды. Картина, изображающая момент обучения графом-герцогом Оливаресом принца Балтасара на манеже в присутствии королевской четы, находится в частной коллекции в Англии[3].

Эта роль Оливареса подчеркивалась и в последующие годы; работы, выполненные в мастерской Веласкеса, изображают графа-герцога в такой же позе и с хлыстом в руке. В одной из них[4], принадлежащей коллекции Варес-Фиса и признаваемой репликой самого Веласкеса, повторяется фигура и лицо Оливареса с портрета в Испанском обществе Америки. В другой копии, принадлежащей москов-
Ил. 31 скому Музею изобразительных искусств, Оливарес изображен в более пожилом возрасте. Поза его несколько свободнее, одежда без золотой цепи, но рука, лежащая на столе, по-прежнему сжимает шталмейстерский хлыст[5]. В этом изображении, по

---

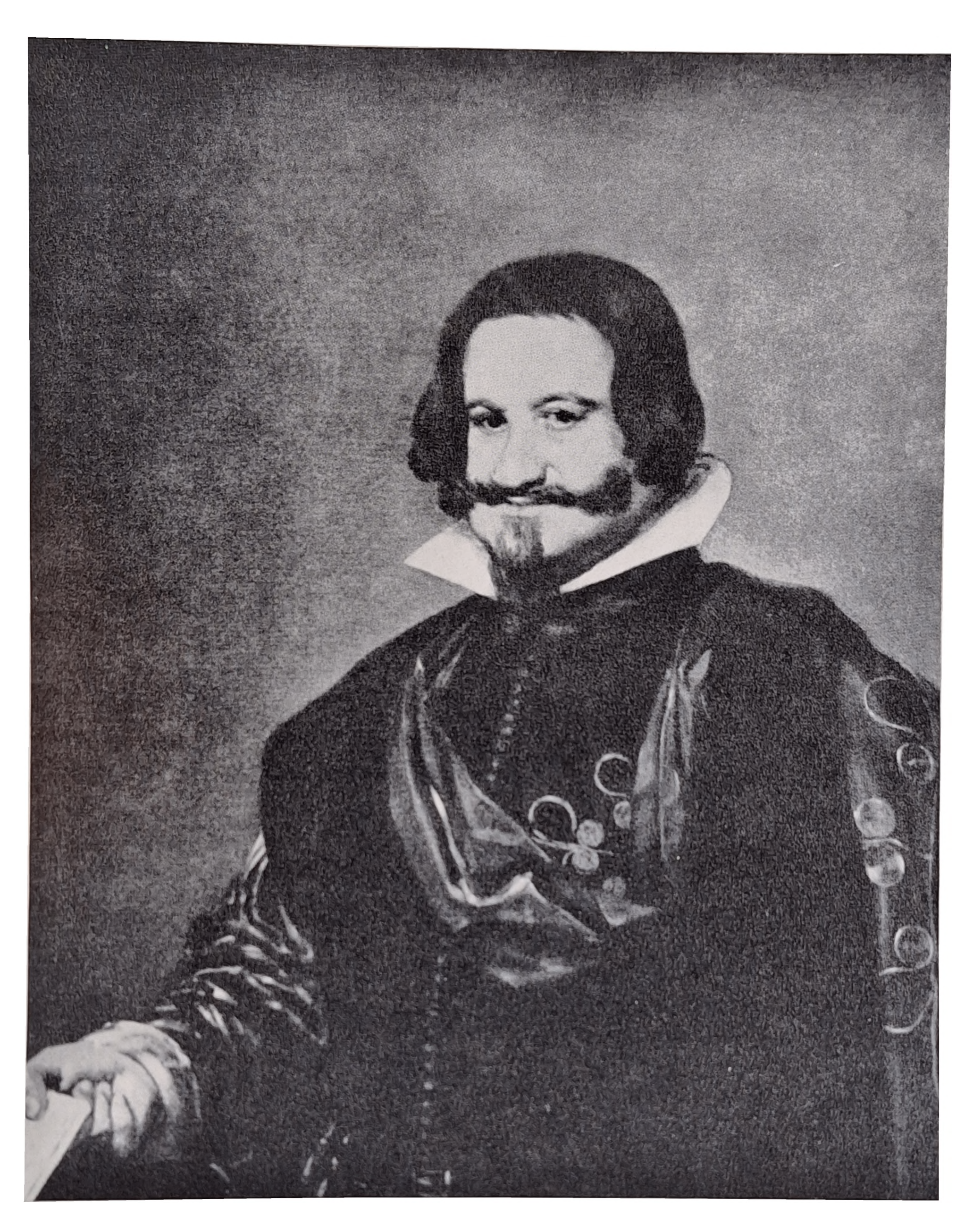
1 Сан-Паулу, Музей искусств.

2 Нью-Йорк, Музей Испанского общества Америки (LR 507).

3 Оригинал этой картины, описанной Паломино, утрачен. В коллекции герцога Вестминстерского в Экклестоне есть хорошая копия работы, может быть, Масо или мастерской Веласкеса: Инфант Балтасар Карлос и Оливарес на королевском манеже. Холст, масло. 145 × 96,5 см (LR 206).

4 Граф-герцог Оливарес. Холст, масло. 209 × 111 см. Бостон, Музей изящных искусств (LR 508). До 1960 г. картина находилась в Лондоне в коллекции Генри Хута (Huth), Мадрид, коллекция Варес-Фиса. См.: La peinture espagnole du siècle d'or de Greco à Velázquez, Paris, 1976, N° 60.

5 Граф-герцог Оливарес. Холст, масло. 212 × 126 см. Москва, Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина (LR 509). Был в Лондоне в 1817 г. на распродаже Делаанта, в Париже в 1825 г. на распродаже Ла Перрьера; в Гааге в 1850 г. на распродаже коллекции короля Вильяма II портрет приобретен для Эрмитажа, где находился с 1850 по 1930 г. По Лопесу Рею, это прекрасный портрет, выполненный мастерской Веласкеса (LR, p. 298). Вместе с портретом Оливареса тогда же был приобретен и портрет Филиппа IV (в рост), находящийся в Эрмитаже.



34. ВЕЛАСКЕС. ГРАФ-ГЕРЦОГ ОЛИВАРЕС
Холст, масло. 92,5 × 74 см. Дрезден, Картинная галерея

сравнению с тем, что в Испанском обществе Америки, сохранен лишь общий мотив, но зато оно близко фигуре Оливареса в роли шталмейстера на вестминстерской картине, изображающей школу верховой езды.

Мотив — Оливарес — воспитатель наследника престола содержится и в любопытнейшей гравюре, где на ветвях генеалогического древа в одинаковых овалах изображены Филипп IV и Оливарес, а между ними — инфант Балтасар Карлос (см. примеч. 1 к с. 94). *Ил. 47*

В конном портрете, написанном около 1638 года (Мадрид, Прадо), Оливарес, на вздыбленной лошади, в вороненых доспехах, с маршальским жезлом в руке, изображен как командующий испанской кавалерией в сражении с неприятелем (вероятно, имелась в виду битва с французами при Фуентеррабии). Хотя ни в этом, ни в каком другом сражении граф-герцог не участвовал, считалось, что оно было победой его стратегии. Филипп наградил Оливареса званием генерала Фуентеррабии. В портрете этот кабинетный генерал горделиво оглядывается на зрителей, как бы приглашая их полюбоваться своей выправкой. *Ил. 32, 33*

Последнее из дошедших до нас изображений Оливареса — его погрудный портрет в Эрмитаже[1]. Это одно из лучших творений кисти Веласкеса. Портрет имеет ряд копий в разных музеях и частных собраниях: в Дрезденской галерее[2], в Метрополитен-музее в Нью-Йорке[3], в частной коллекции, Линц[4], в коллекции Миэда, Мадрид,[5], в коллекции Биркемайер-и-Пасос[6]. Наконец, портрет, репродуцируемый Майером и Лопесом Реем[7], без указания его размеров и местонахождения. *Ил. 34*

Но все повторения не идут ни в какое сравнение с великолепным эрмитажным портретом, сейчас признаваемым одним из шедевров Веласкеса. *Ил. 26*

---

[1] Портрет Оливареса (Кат. 1958, 2, № 300; LR 511). Приобретен в 1815 г. для Эрмитажа на распродаже коллекции Кузвельта в Амстердаме.

[2] Эта работа ближе всего эрмитажному портрету Оливареса. В ней точно тот же поворот головы, тот же возраст и выражение лица. Но одежда более детально написана, знак ордена Алькантары вышит и на колете и на плаще, видны пуговицы и пояс, шелковые лента и рукав, правой рукой Оливарес протягивает какую-то бумагу. Майер (Mayer 325) и Юсти (Justi 1933, S. 312) считают, что это копия мастерской Веласкеса, возможно купленная моденским герцогом Франческо д'Эсте (портрет поступил в Дрезден в 1746 г. из Модены, где находился в герцогской галерее). К сожалению, живописные качества дрезденского портрета столь невысоки, что не возникает даже мысли о каком-либо участии Веласкеса в его написании.

[3] Портрет Оливареса. Холст, масло. 68,8 × 53,3 см. Школьная копия, Метрополитен-музей, Нью-Йорк (LR 512).

[4] Портрет Оливареса (LR 514) Майер (Mayer 329) считает ученической копией.

[5] Портрет Оливареса. Холст, масло. 67 × 57 см. (LR 513). Был в мадридской коллекции Миэда (Meade), затем на распродаже в Лондоне в 1937 г., сейчас местонахождение неизвестно.

[6] Портрет Оливареса. Находится в посольстве Перу в Вашингтоне. Камон Аснар считает его работой Веласкеса (Camón Aznar, II, pág. 637).

[7] Mayer 330; LR 516.

35. ПАННЕЕЛЬС. ГРАФ-ГЕРЦОГ ОЛИВАРЕС. Гравюра. 1638

Мнения о датировке портрета существенно расходятся. В спорах исследователи опираются на конный портрет и на гравюру Германа Паннеельса, датированную 1638 годом и имеющую надпись о том, что оригиналом гравюры послужил веласкесовский портрет [1]. Эту дату называют фон Лога и Альенде Салазар. Так же датирован портрет в каталоге Лопеса Рея, в каталоге Эрмитажа [2] и в книге И. М. Левиной [3]. Однако сравнение с названной гравюрой убеждает, что Оливарес на эрмитажном портрете изображен более пожилым. Лафуенте Феррари называет дату: 1638—1640 годы [4], Майер так же, как и Камон Аснар,—1640—1641 [5]. Действительно, Оливарес на эрмитажном портрете выглядит гораздо старше, чем у Паннеельса, и, вероятно, права Трапье [6], предположившая, что гравюра Паннеельса базировалась на другом, ныне утраченном веласкесовском портрете Оливареса. Кроме гравюры Паннеельса, есть еще две гравюры, дающие в том же повороте похожие изображения графа-герцога. Одна из них принадлежит коллекции Кабинета эстампов Музея Далем в Западном Берлине. Она лучшая по качеству и изображает только голову Оливареса. (Сеан Бермудес даже считал ее автором самого Веласкеса.) [7] Другая находится в Национальной библиотеке в Мадриде. На ней изображен погрудный бюст Оливареса на постаменте, переданный также штрихами. Лопес Рей сомневается в авторстве Веласкеса, но считает, что обе эти гравюры репродуцируют эрмитажный погрудный портрет Оливареса, который он датирует приблизительно 1638 годом [8].

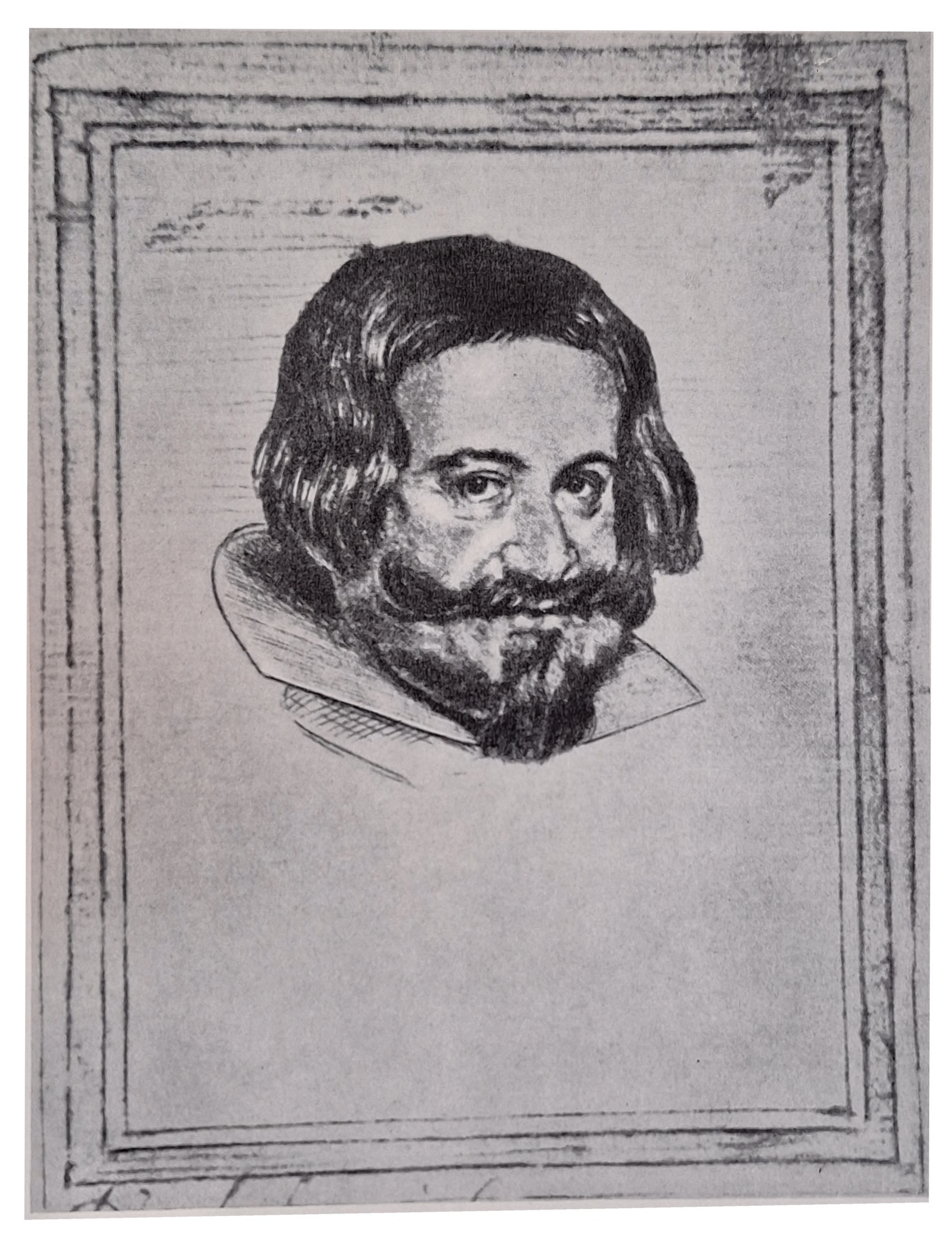
Ил. 35 *Ил. 36* *Ил. 37*

Иное объяснение названным двум интересным гравюрам графа-герцога дает Артуро Перера [9]. Он исследует творчество Веласкеса в области миниатюры и рассматривает маленький овальный портрет Оливареса, находящийся в Паласио Реаль в Мадриде. Ссылаясь на мнение Беруете, он полагает, что именно эта миниатюра вдохновила граверов на создание офортов, воспроизводящих штрихами то изображение, которое в овальном портрете было дано маслом. Что касается самого изображения Оливареса, то Перера пишет, что оно представляет „фаворита в возрасте сорока пяти лет, до того времени, когда он вынужден был пользоваться париком, в котором он появляется на последующих портретах". Думается, что

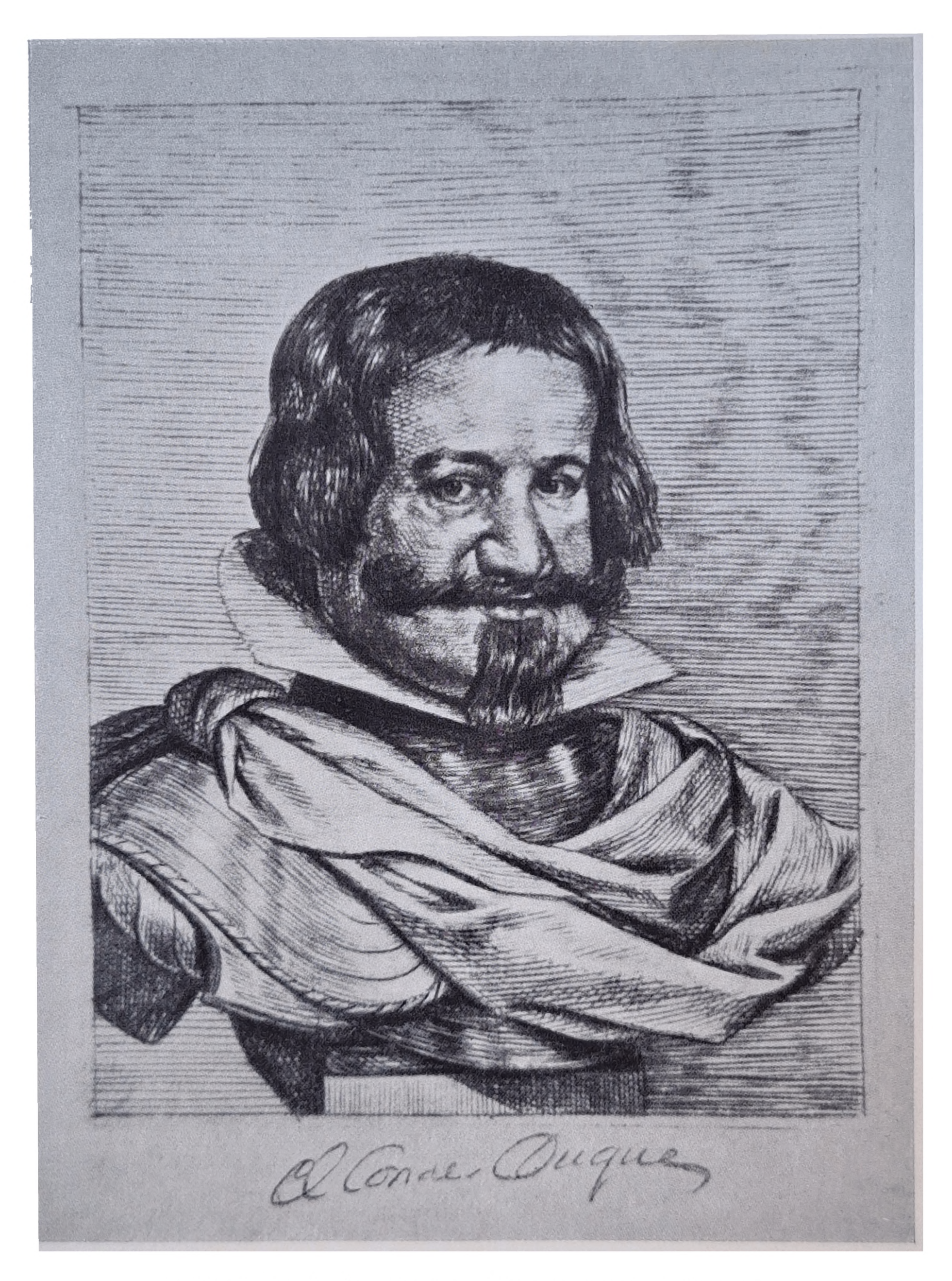
Ил. 38

---

1 «Ex archetypo Velazquez — Hermann Panneels, f. Matriti, 1638» (Mayer 324, p. 76).
2 Кат. 1958, 2, с. 224, № 300.
3 И. Левина. *Искусство Испании XVI—XVII веков*. М., 1965, с. 186.
4 Ferrari, pl. 88.
5 Mayer 328; Camón Aznar, II, pág. 633.
6 Trapier, p. 246.
7 Ceán Bermúdez, t. V, pág. 177.
8 López-Rey, p. 344, 298.
9 Arturo Perera, «Velázquez, pintor de miniaturas», *Varia velazqueña*, I, pág. 378, 380.



36. НЕИЗВЕСТНЫЙ АВТОР. ГРАФ-ГЕРЦОГ ОЛИВАРЕС. Гравюра
Западный Берлин, Музей Далем, Кабинет эстампов.



37. НЕИЗВЕСТНЫЙ АВТОР. ГРАФ-ГЕРЦОГ ОЛИВАРЕС. Гравюра
Мадрид, Национальная библиотека.

38. КРУГ ВЕЛАСКЕСА. ГРАФ-ГЕРЦОГ ОЛИВАРЕС. Миниатюра 10 x 10 см. Мадрид. Паласно Реаль.

Оливарес стал носить парик раньше. На гризайли Рубенса (Брюссель, Королевский музей изящных искусств) лоб Оливареса уже сильно облысел. А облик графа-герцога был такой, как запечатлен на портрете 1625 года в виде шталмейстера, когда он носил бороду прямоугольной лопаткой, в отличие от бородки клином на последующих портретах. Оливарес появляется в парике уже на конном портрете (но не исключено, что и на овальной миниатюре, рассмотренной Перерой). П. М. Барди пишет: „Хотя кажется, что изображаемому больше лет, чем ему дает А. Перера, однако не более пятидесяти, как полагает большинство специалистов, которые по физическому облику министра датируют портрет 1638 годом...". *Ил. 40*

Портрет перешел из коллекции Кузвельта в Эрмитаж. Но Перера писал о сорока пятилетнем возрасте Оливареса, имея в виду не эрмитажный погрудный портрет, а овальную миниатюру[1]. Можно согласиться, что на этой миниатюре Оливаресу более сорока пяти лет, но какое это имеет отношение к эрмитажному портрету?

Камон Аснар считает, что овальная миниатюра из Паласио Реаль — случайная среди работ Веласкеса, и сомневается, что Паннеельс использовал ее для своей гравюры 1638 года. „Скорее, нам кажется, гравюра исходит из портрета ленинградского Эрмитажа“[2]. Он добавляет также еще одну миниатюру, сделанную
Ил. 39 в круге и близкую к рассматриваемой овальной[3]. Наконец, есть еще гравюрный
Ил. 41 портрет Оливареса работы де Ноорта[4]. Важно, что это изображение датировано 1641 годом и показывает, в сравнении с гравюрой Паннеельса, что за пять лет Оливарес несколько постарел, хотя и меньше, чем на эрмитажном портрете.

Все дело в том, что при сравнении овальной миниатюры и других названных выше работ с эрмитажным портретом видно, что на последнем Оливарес изображен в более пожилом возрасте. Черты его лица оплыли, мускулы сгладились, нижняя челюсть сделалась более грузной, и под распушенными усами стал заметен старчески сжатый рот с запавшей верхней губой. Все это отдаляет на несколько лет эрмитажный портрет от произведений 1638 года. Я имею в виду как большой конный портрет Оливареса в музее Прадо, так и овальную миниатюру из Паласио Реаль. В разной степени это относится к гравюрам.

Изменения, происшедшие с моделью Веласкеса, не были случайны. Если в конном портрете граф-герцог изображен в годы создания для Буен Ретиро серии картин, напоминающих о победах Испании и о битве при Фуентеррабии, то за прошедшие несколько лет многое изменилось... 1640 год. Португалия отделилась от испанской монархии, Каталония охвачена восстанием. 1641 год. Франция захватила Каталонию. Восстание в Андалусии, в котором замешан близкий родственник Оливареса — Медина-Сидония, судебный процесс над ним. 1642 год. Во время похода в Арагон против графа-герцога Оливареса настроено как население (его

---

[1] Дерево, масло, 10 × 10 см, согласно каталогу выставки, посвященной 300-летию со дня рождения Веласкеса (*Velázquez y lo velazqueño*, Madrid, 1960, lám. 93, pág. 89). В каталоге имеется такая неточность (возможно, вызванная незнанием эрмитажного подлинника): „Миниатюра, написанная Веласкесом около 1638 года, копирует, как кажется, портрет графа-герцога в Эрмитаже“.

[2] Camón Aznar, II, pág. 887.

[3] Эта миниатюра диаметром 9 см принадлежит коллекции Кристофера Норриса (Christopher Norris) в Лондоне. Ее охристый колорит непохож на веласкесовский, пишет Аснар, но она впечатляет интенсивной жизненностью и скептической усмешкой персонажа (Camón Aznar, II, pág. 888—889).

[4] Портрет графа-герцога Оливареса, работа де Ноорта (J. de Noort) (Camón Aznar, II, pág. 638).

39. КРУГ ВЕЛАСКЕСА. ГРАФ-ГЕРЦОГ ОЛИВАРЕС. Миниатюра
Диаметр 9 см. Лондон, коллекция Норриса

портрет забрасывают камнями), так и часть аристократии. 17 июля близ Арагонской мельницы произошло покушение на Оливареса — пуля, пущенная солдатом во время салюта, попала в карлика Эль Примо, находившегося в карете рядом с Оливаресом. В августе капитуляция испанцев при Перпиньяне, в декабре — потеря Русильона. Как видим, начиная с 1640 года тучи над фаворитом сгущались, но присущие ему цепкость, властность и самоуверенность не покидали Оливареса до момента краха. Эрмитажный портрет написан незадолго до опалы, вероятно, в 1641 1642 годах. Если мы сравним его с гравюрой Паннеельса, то увидим, что события последних лет наложили отпечаток на внутреннее состояние и внешний облик Оливареса. Несмотря на то, что Оливарес был далек от мысли о своем предстоящем падении и оно явилось для него совершенно внезапным, трудности

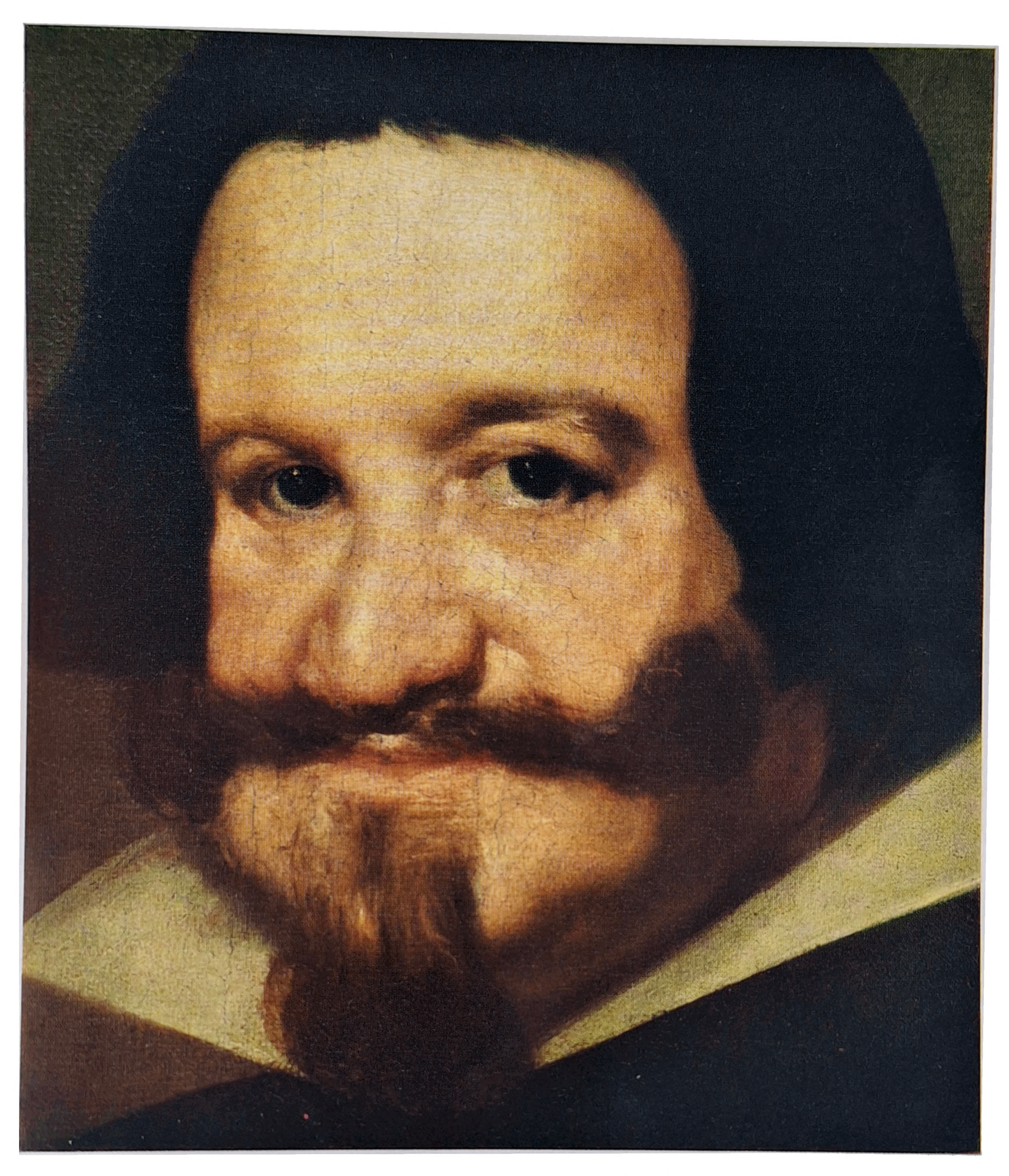
40. РУБЕНС (?). ПО РИСУНКУ ВЕЛАСКЕСА. ГРАФ-ГЕРЦОГ ОЛИВАРС. Гризайль
Брюссель, Королевский музей изящных искусств

41. НООРТ. ГРАФ-ГЕРЦОГ ОЛИВАРЕС. Гравюра. 1641

и переживания последних лет нарушили его душевное равновесие. Если на овальной миниатюре, как пишет Перера, за благосклонностью и улыбкой фаворита Филиппа IV скрывается гордое удовлетворение достигнутым всемогуществом, то в содержание эрмитажного портрета примешиваются новые нотки. Как верно пишет Юсти[1], после событий 1640 года произошли заметные перемены в лице Оливареса, появились признаки беспокойства и одряхления. Однако граф-герцог не собирается уступать свою власть. Многолетний опыт карьериста породил у Оливареса привычку относиться к людям свысока, рассматривая их как средство для достижения своих целей. Эта черта сохранилась и сейчас, но новые обстоятельства усилили его природную скрытность и научили прятать свой „взвешивающий" взгляд за вкрадчиво-любезной улыбкой. Все это не ускользнуло от великого портретиста человеческих душ — Веласкеса.

В эрмитажном портрете Веласкес отказывается от прежних приемов, когда, изображая Оливареса в рост, художник усиливал выразительность образа позой, движением, жестом. Нет здесь ни шляпы с перьями, ни генеральского жезла, ни хлыста шталмейстера, ни золотой цепи. Все внимание сконцентрировано на лице Оливареса. Этим же целям подчинен и необыкновенно благородный красивый колорит картины. Простая черная одежда и белый воротник: гамма построена на сочетании немногих черных и серебристо-серых тонов. Цветовые пятна обобщены и в то же время отличаются богатой градацией тонально близких оттенков. Фон портрета серо-серебристый, кое-где согретый желтовато-оливковыми тонами. На этом фоне выделяется и с ним отлично связано лицо Оливареса, бледное, желто-воскового цвета с холодно-серым тоном бритых щек и еле заметной примесью красноватых тонов на губе. В воротнике нет резких белых тонов, он серо-голубоватый, волосы темно-коричневые, черная лента закрывает вышитый на груди орденский знак Алькантары. Также подчеркнуто прост и силуэт портрета. Голова Оливареса, снизу подхваченная голильей, крепко посажена на покатые плечи, столь широкие, что они уходят за края картины. Это придает силуэту монументальность и вместе с благородными тонами сдержанного колорита сообщает портрету черты величественности. Оливарес излучает приветливую улыбку, полную благожелательности, что в сочетании с подчеркнутой скромностью монументально-величественного министра и благородством колорита при первом взгляде производит положительное впечатление от образа, созданного Веласкесом. Но постепенно за этой мягкостью взгляда Оливареса, за спокойным величием его пластической

[1] Justi, p. 318



42. ВЕЛАСКЕС. ПОРТРЕТ ОЛИВАРЕСА. Деталь
Ленинград, Государственный Эрмитаж

формы, за приторностью его улыбки начинают проступать иные черты характера графа-герцога. Стоит всмотреться, как по-разному характеризовано выражение его левого и правого глаза. Прием, который был применен Веласкесом в „Мениппе“ [1], здесь отлично выражает двойственность образа Оливареса: [2] его левый глаз открыто, спокойно и приветливо устремлен на зрителя, а правый, прикрытый нависшей у переносицы складкой, выглядывает исподлобья пронзительно и злобно. За тонкими оттенками живописи и мягкостью светотени портрета чувствуется грубая массивность, даже лапидарность объемных форм; голова дона Гаспара трактована почти как куб, что еще более подчеркнуто квадратностью его лица: темный парик на голове прямыми углами очерчивает лоб. Вытянутые в горизонтальный шнур его усы на концах загнуты под прямым углом вверх и как бы повторяют снизу обрамление лба париком. Это геометрическое строение головы также выявлено резким переходом от плоскости освещенного фаса его лица к затененной щеке — переходом, образующим почти прямой угол. В то же время Веласкес не захотел использовать густую тень для того, чтобы „потопить“ в ней
Ил. 42 раздувшееся книзу лицо своей модели. Напротив, в глубине тени, под ухом Оливареса, Веласкес пишет светлый рефлекс от белого воротника-голильи, тем самым выявляя границу массивной нижней челюсти и грузные формы головы графа-герцога. Тонкая верхняя губа дона Гаспара словно придавлена нависшими над ней расплющенным „утиным“ носом и усами. Эти усы, тонкие над верхней губой и распушенные на концах, придают выражению лица Оливареса что-то кошачье. Его рот, как заметил Юсти, из-за отсутствия зубов сжался, заставив подбородок более выступить вперед, что придало чертам лица какое-то мягкое и вместе с тем коварное выражение. Нижняя губа, более широкая и выступающая вместе с подбородком вперед, несколько напоминает массивную челюсть щелкунчика. Поэтому так обманчивы ласковый взгляд маслянистых глаз Оливареса, его почти приторная улыбка царедворца. И лишь внимательный взгляд его маленьких, словно „прощупывающих“, глаз, да горизонтальная щель большого рта с массивной квадратной челюстью дают возможность угадать, что этот на вид любезный, ласковый вельможа готов перекусить хребет любому (вспомним судьбу Франсиско Кеведо), кто встанет на его пути.

---

[1] В. Кеменов. *Картины Веласкеса*. М., 1969, с. 234.

[2] Эту особенность эрмитажного портрета Оливареса отметила Урсула Фейст, писавшая об „ощутимой двусмысленности взгляда“, переданной различным выражением одного и другого глаза (Ursula Feist, *Die Gemälde des Velázquez in der Ermitage. Anschauung und Deutung. Studien zur Architektur- und Kunstwissenschaft*, Bd. 2, Berlin, 1964, S. 20).

Эрмитажный портрет как бы подводит итог многолетнему изучению Веласкесом своей модели и является настоящим торжеством реализма. Нигде не впадая в утрировку, художник раскрывает противоречие между внешней личиной и внутренней сутью графа-герцога и показывает, что за кажущимся добродушием и прямотой Оливареса скрывается натура сложная и коварная,— редкое сочетание кошачьей вкрадчивости с бульдожьей хваткой.

Можно сделать следующие выводы:

1. Погрудный портрет Оливареса, находящийся в Эрмитаже, написан значительно позже, чем его конный портрет в Прадо. Если в конном изображении Оливарес показан в зените своего могущества, то эрмитажный портрет отражает последние годы пребывания его у власти.

2. Гравюра Паннеельса, созданная в 1638 году на основе веласкесовского оригинала, в качестве такового имела не эрмитажный портрет, а один из более ранних портретов графа-герцога (быть может, впоследствии утерянный, как предположила Трапье).

3. Две другие гравюры (Западный Берлин, Музей Далем, Кабинет эстампов; Мадрид, Национальная библиотека) выполнены не на основе эрмитажного портрета (как считает Лопес Рей), а, возможно, имеют оригиналом овальную миниатюру Оливареса в Паласио Реаль в Мадриде. В свою очередь эта миниатюра также создана на несколько лет раньше, чем эрмитажный портрет.

4. Эрмитажный портрет, судя по возрасту, внешнему облику изображенного и манере письма, был написан Веласкесом незадолго до опалы графа-герцога, т. е. в 1641—1642 годах, и является образцом глубочайшей проницательности, живописного совершенства и жизненной правды веласкесовского искусства.

43. МАСТЕРСКАЯ ВЕЛАСКЕСА. ФИЛИПП IV
Холст, масло. 64,1 x 53,7 см. Ленинград, Государственный Эрмитаж

ПОРТРЕТЫ КОРОЛЯ ФИЛИППА IV

Эрмитаже есть два изображения Филиппа IV, непосредственно связанные с веласкесовской трактовкой его образа и, по мнению некоторых исследователей, выполненные мастерской художника при участии самого Веласкеса. Это — портрет в рост и погрудный портрет. Рассмотрим каждый из этих портретов и попытаемся сопоставить их с другими известными изображениями короля Филиппа. „Портрет Филиппа IV" в рост[1], в отличие от погрудного, изображает короля в более молодые годы; таким он выглядел после возвращения Веласкеса из первой поездки в Италию.

Как бы ни решался вопрос о непосредственном участии Веласкеса в создании эрмитажного портрета короля, несомненно, что эта работа дает представление о некоторых чертах стиля веласкесовских портретов.

Уже с первых изображений, созданных вскоре после переезда художника в Мадрид, Веласкес предпочитает писать свои модели во весь рост, используя их строгие темные костюмы, простые черные чулки и обувь как отличную возможность для создания выразительных силуэтов, передающих индивидуальные особенности телосложения и жестов каждого персонажа. При этом экраном служит не только высветленный задний фон, но и освещенный светло-желтоватый или зеленоватый пол, на котором четко вырисовывается нижняя часть фигуры его моделей, их ноги, икры, обтянутые черными чулками, и гладкие черные туфли, плотно охватывающие ступни. Такой прием, восходящий еще к ван-эйковскому Арнольфини, к работам фламандских и немецких портретистов XV—XVI веков, к тициановскому „Карлу V" (Мюнхен, Пинакотека), Веласкес очень ценил. И применял его неоднократно, в некоторых случаях специально ставя свою модель в темных чулках и черных туфлях на светлый и ярко освещенный пол. Таковы портреты в рост Филиппа IV и инфанта дона Карлоса (Мадрид, Прадо), Оливареса (Нью-Йорк, Испанское общество Америки), адмирала Пулидио Парехи

---

[1] Портрет Филиппа IV (в рост). Холст, масло. 203 122,5 см. Ленинград, Государственный Эрмитаж (Кат. 1958, 2, № 296— как работа Масо; Mayer 218; LR 248). Была в Лондоне в 1817 г. на распродаже Делаанта, в Париже в 1825 г. на распродаже Ла Перрьера; в Гааге в 1850 г. на распродаже коллекции Вильяма II портрет приобретен для Эрмитажа.

(реплика в лондонской Национальной галерее), актера Пабло Вальядолида (Мадрид, Прадо) и шута Калабасильяса (о-в Джерси, коллекция Кука).

В эрмитажном портрете Филиппа очертания ног четко выделяются на освещенной плоскости пола. Но внимание художника к силуэту всей фигуры сочетается здесь с повышенным интересом к окружающей ее предметно-пространственной среде. Интерес этот, особенно возросший после итальянской поездки, проявился как в изображениях моделей на пленэре (охотничьи и конные портреты), так и в интерьерных изображениях, ярким примером чему служит и рассматриваемый эрмитажный портрет Филиппа IV в рост.

Ил. 44

Король находится в помещении дворца, отделенном тяжелой бархатной драпировкой от открытой террасы, выходящей в парк. Позади короля — стол, покрытый скатертью, и лежащая на нем шляпа. Диагональ ковра или паркета уводит наш взгляд в глубину картины, туда, где подхваченный шнуром красный занавес открывает балюстраду террасы. За ее перилами виднеется светлое небо и вдали — верхушки деревьев или кустов парка.

Такое сложное развертывание пространственных планов „прочитывается" зрителем легко и не отвлекает его внимания от Филиппа, а дополняет концепцию портрета. Судя по обстановке, король изображен в своем загородном дворце, вероятно в Буен Ретиро. Но в портрете подчеркнуто, что и на отдыхе король работает. На нем черный костюм, черные чулки и туфли. Черная, плотно облегающая грудь куртка „хубон" подпоясана простым черным кожаным ремешком. И только маленькое Золотое Руно на тонкой цепочке да светлые шелковые или парчовые рукава с узором обогащают одежду короля. Лицо Филиппа, как всегда, непроницаемо серьезно. Его левая рука — в перчатке, она держит рукоять шпаги и перчатку, снятую с правой руки. В правой, опущенной вниз, какая-то бумага — депеша или петиция. В этой привычно-портретной позе Филиппа как бы намек на две стороны его занятий: военные дела и управление государством. В такой позе он изображен и в залах своей мадридской резиденции [1], и вдали от столицы, на фоне загородного парка.

В каталоге Майера сказано, что парным эрмитажному портрету Филиппа (в рост) является портрет графа Оливареса в московском Музее изобразительных искусств [2]. Эта ошибка основана, видимо, на том, что оба портрета, созданные

---

[1] Портрет Филиппа IV (в рост) (Мадрид, Прадо), „Серебряный Филипп" (Лондон, Национальная галерея).

[2] Mayer 320, p. 75: "Conde-Duque de Olivares. Companion piece to No. 218" („Граф-герцог Оливарес. Парный портрету № 218", т. е. портрету Филиппа IV в Эрмитаже.— *В. К.*).

44. МАСТЕРСКАЯ ВЕЛАСКЕСА. ФИЛИПП IV

Холст, масло. 203,5 × 122,5 см. Ленинград, Государственный Эрмитаж

45. МАСТЕРСКАЯ ВЕЛАСКЕСА. ФИЛИПП IV
Холст, масло. 128 × 86,5 см. Вена, Художественно-исторический музей

46. МАСТЕРСКАЯ ВЕЛАСКЕСА. КОРАЛЕВА ИСАБЕЛЛА БУРБОНСКАЯ
Холст, масло. 128,5 x 99 см. Вена, Художественно-исторический музей

мастерской Веласкеса, были приобретены вместе в августе 1850 года из одной коллекции. Однако парными обычно создавались портреты королевской четы, а не короля и премьер-министра. Совершенно идентичное эрмитажному есть
Ил. 45 изображение Филиппа в венском Художественно-историческом музее и существует
Ил. 46, 47 там как парное, но, конечно, портрету королевы Исабеллы, а не Оливареса[1]. С этими двумя венскими работами[2] в литературе о Веласкесе всегда связаны и суждения об эрмитажном портрете Филиппа, его датировке, вопросе об авторстве Веласкеса или его мастерской, о парности и т. д.

Венские портреты, по мнению исследователей, были прежде изображениями в рост, но позже, не известно, кем и когда, превращены в поколенные. Эрмитаж-
Ил. 48 ный „Филипп IV“ сохранился как изображение в рост[3] и в этом отношении представляет особый интерес.

Когда Майер, Лопес Рей, Панторба и другие исследователи рассматривают венские портреты Филиппа и его супруги, то исходят из архивного документа королевского дворца в Мадриде от 24 сентября 1632 года, опубликованного в книге Крусады Вильямиля. В документе говорится об уплате Веласкесу тысячи ста реалов за портреты короля и королевы, предназначавшиеся для отправки в Вену[4] в подарок сестре Филиппа Марии Венгерской и ее супругу Фердинанду. Исходя из того, что в венском музее есть названные портреты Филиппа и Исабеллы, их и объявили теми, о которых говорится в этом документе. Однако факт уплаты Веласкесу еще не означает, что были посланы именно те портреты,

---

[1] Не исключено, что Оливарес, заказывая свои портреты мастерской Веласкеса, требовал, чтобы они были того же размера, как портрет Филиппа, имея в виду, что в испанских посольствах и в резиденциях вице-королей Испании в пандан к портретам короля могут быть повешены и портреты его премьер-министра. Была же в книге де Рохаса (Fr. Francisco de Rojas, *Tomo segundo de los opprobios que en el Arbol de la Cruz oyó Christo cuando dijo las siete palabras*, Madrid, 1640), посвященной Оливаресу, гравюра Марии Евгении де Беер, где „древо святого Креста“ изображено в виде генеалогического дерева, на ветвях которого в овалах размещены — вопреки обычаю — не король с королевой и принцем, а король (надпись: Императорский дом Австрии) с Оливаресом (надпись: Королевский дом Гусманов), а ниже посредине — плод их совместных усилий по воспитанию наследника престола — принц Балтасар (Matilde López Serrano, «Reflejo velazqueño en el arte del libro español de su tiempo», *Varia velazqueña*, I, pág. 507; II, lám. 215-a).

[2] Филипп IV. Холст, масло. 128 86,5 см. Вена, Художественно-исторический музей (*Katalog der Gemäldegalerie. Kunsthistorisches Museum*, Wien, 1960, Nr. 732 (611); Mayer 220; LR 246). Королева Исабелла Бурбонская. Холст, масло. 128,5 99 см. Вена, Художественно-исторический музей (*Katalog der Gemäldegalerie. Kunsthistorisches Museum*, Wien, 1960, Nr. 731 (613); Mayer 482; LR 346).

[3] Еще одно изображение Филиппа IV в рост, аналогичное эрмитажному, отмечено в каталогах (Mayer 219; LR 247) как принадлежащее коллекции Офенгейм в Яспице (W. Ofenheim, Jaispitz), но оба автора не сообщают его размеров и дают лишь поколенный фрагмент этого портрета.

[4] В документе говорится об уплате Веласкесу за портреты, которые должны быть посланы (que habrán de enviar), но не сказано, что их послали (*Varia velazqueña*, II, pág. 234).

47. БЕЕР. ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ К КНИГЕ ФРАНСИСКО ДЕ РОХАСА. Гравюра. 1640

48. МАСТЕРСКАЯ ВЕЛАСКЕСА. ФИЛИПП IV. Фрагмент
Местоположение неизвестно; ранее — Яспиц (ЧССР), коллекция Офенгейм

за которые было уплачено. Для такой идентификации нужно, чтобы и возраст, и внешность изображенных, и стилистические особенности живописи согласовывались с датой документа, т. е. с 1631—1632 годами. По отношению к портрету Филиппа это более или менее совпадает [1]: его лицо, волосы, усы, бородка и поза весьма близки к „Серебряному Филиппу“ и к охотничьему портрету в Прадо, т. е. к произведениям 1631 —1632 годов. Но портрет Исабеллы никак не согласуется с этой датой.

Хотя венские портреты висят вместе и их принято рассматривать как парные, есть серьезное сомнение в том, что они были написаны одновременно: портрет королевы написан по крайней мере на несколько лет позже. На венском портрете она выглядит пополневшей, щеки и черты лица округлились, она здесь заметно старше [2], чем на конном портрете в Прадо, где ее лицо Веласкес переписал в 1634—1635 годах. То же относится и к платью королевы, фасон которого — горгера менее высокая и надетая без стоячего воротника, рукава с пуфами, жемчужное ожерелье вокруг плеча — на портрете в Вене (и в Англии, Хемптон-корте) более поздней моды, чем на конном портрете.

С доказательством ошибочности принятой датировки выступила в 1948 году Трапье. Обратившись к изображениям испанских монархов, находящимся в Хемптон-корте, и сравнив их с портретами венского музея, она заявила, что на последних „возраст изображенных не указывает дату 1632 год, поскольку оба портрета близко похожи на портреты суверенов, посланные в Англию в 1638 году“ [3] в качестве подарка испанского двора английской королеве Генриетте-Марии — родной сестре королевы Исабеллы и ее супругу Карлу Стюарту. После несогласий, омрачавших несколько лет отношения между испанским и английским дворами, обе королевские фамилии, как пишет Панторба, стремились к гармонии, чем и объясняется посылка портретов [4]. Особенно важно, что испанские портреты

---

[1] Лопес Рей пишет, что рассматриваемый портрет короля по стилю можно было бы отнести к началу 1630-х гг., но черты лица Филиппа скорее относятся к 1640-м гг. (LR, p. 212); Майер замечает, что на этом изображении Филипп выглядит так, будто бы для написания его головы „был использован более поздний портрет короля“ (1640—1645) (Mayer, p. 53). И хотя оба эти мнения высказаны по адресу эрмитажного Филиппа в рост, его лицо в точности повторяет венский портрет.

[2] Это особенно заметно на повторениях и копиях венского портрета, находящихся в коллекциях М. Эпстейна (M. Epstein) в Чикаго, Б. Форда (B. Ford) в Лондоне, и портрете, местонахождение которого неизвестно (LR 347, 351, 350).

[3] Trapier, p. 185. В особенности, по моему мнению, это относится к портрету Исабеллы, который полностью повторяет лицо королевы на венском портрете. Лицо Филиппа на портрете в Вене несколько моложе, чем на том, что в Хемптон-корте. Это еще раз подтверждает, что венские портреты королевской четы не были написаны одновременно как парные.

[4] Pantorba, pág. 112.

в Хемптон-корте связаны с определенной датой, ибо английский посол в Мадриде упоминает о них в письме 1638 года[1]. По мнению изучавших портреты в Хемптон-корте, это — копии с оригиналов Веласкеса. Лопес Рей считает их работой помощника Веласкеса и датирует 1639 годом[2].

Соглашаясь с мнением Трапье, думаю, что портретам Исабеллы и в Хемптон-корте и в Вене подходит дата — 1638 год.

Каталог венского музея признает, что из трех типов портретной трактовки Исабеллы (в портрете копенгагенского музея, конном портрете и венском, парном Филиппу) венский является самым поздним, и датирует его 1638 годом[3]. Но, несмотря на все это, в последних изданиях, посвященных Веласкесу, повторяется прежняя ошибка. Она дана в примечании к публикации этого архивного документа 1632 года[4], она высказана и в документации к альбому Боттино[5].

Гораздо осторожнее Камон Аснар. Он принимает датировку каталога венского музея и пишет, что портрет королевы сделан в 1638 году, а портрет короля является предшествующим[6]. Но разница между ними во времени гораздо большая, чем это бывает при создании парных портретов. Однако документ 1632 года подтверждает, что были написаны именно парные портреты, и поэтому думается, что венскому портрету Филиппа и идентичному эрмитажному Филиппу в рост должен быть другой пандан.

Из всех портретов Исабеллы, написанных Веласкесом, долгое время называли как единственно достоверный ее конный портрет для Буен Ретиро. Но был ли то действительно первый портрет королевы? И только ли им ограничивается авторство Веласкеса? В доказательство высказывалось даже мнение, что Исабелла, мол, вообще не любила позировать и, кроме того, не питала расположения к Веласкесу, видя в нем протеже своего врага Оливареса. Все это весьма сомнительно. Нельзя поверить, что Веласкес, приехавший в 1623 году в Мадрид на должность королевского живописца и в первые пять-шесть лет до отъезда в Италию непрестанно писавший Филиппа IV, всех членов королевской семьи и Оливареса, не

---

[1] Письмо Артура Хоптона (Arthur Hopton) лорду Коттингтону (Cottington) от 26 июля 1638 г.: „Я получу портреты короля и королевы для королевы. Я освободился от тех, которые послала Ее Величество, они, как выяснилось, не были оригиналами" (Lionel Henry Cust, "On a Portrait of Philip IV of Spain at Hampton Court Palace", *Apollo*, 1928, April, p. 151—153).

[2] López-Rey, V. W, p. 155, pl. 166.

[3] *Katalog der Gemäldegalerie. Kunsthistorisches Museum*, Wien, 1960, S. 150.

[4] *Varia velazqueña*, II, pág. 234.

[5] Bottineau et Bardi, p. 94.

[6] Camón Aznar, II, pág. 578. Отмечу попутно, что сведение, полученное Аснаром, будто в Эрмитаже есть реплика портрета королевы Исабеллы, написанная в 1637—1638 гг., является ошибочным.

49. МАСТЕРСКАЯ ВЕЛАСКЕСА ИЛИ ВЕЛАСКЕС. КОРОЛЕВА ИСАБЕЛЛА БУРБОНСКАЯ
Холст, масло. 218 x 127,5 см. Эльсинор (Дания), замок Кронборг;
до 1953 г. — Копенгаген, Государственный музей искусств

50. МАСТЕРСКАЯ ВЕЛАСКЕСА. МАРИЯ ВЕНГЕРСКАЯ
Холст, масло. 200 × 106 см. Берлин, Государственные музеи, Картинная галерея

написал бы за это время нескольких портретов королевы. Прав Майер, считая, что Веласкес начал писать королеву вскоре после первого исполненного им портрета Филиппа, т. е. еще до 1627—1628 годов[1]. (Даже если допустить, что Исабелла не столь охотно позировала Веласкесу, как вторая жена Филиппа Марианна Австрийская, все равно портреты царствующей королевы были необходимы для разных официальных, представительских целей.)

И искать такие портреты стали, разумеется, прежде всего среди тех изображений Исабеллы, которые могли бы быть панданом к портретам короля.

Недавно была сделана такая попытка, связанная с эрмитажным портретом Филиппа IV. Барди предположил, что к эрмитажному Филиппу в рост парным мог бы быть хороший портрет королевы Исабеллы, и опубликовал в качестве такого пандана[2] тот ее портрет в рост, на который обратили самое серьезное внимание Т. Кромби и Лопес Рей. Этот портрет Исабеллы принадлежал ряду лондонских коллекционеров, а сейчас попал в частное владение за пределами Англии и известен в литературе как портрет Исабеллы из коллекции Хут (по имени его прежних владельцев)[3].

Ил. 52

Барди возражает Майеру, по мнению которого, это лишь „эскиз мастерской, поправленный самим Веласкесом“[4], и считает портрет Исабеллы в рост более важным: „Это произведение... могло бы, однако, предшествовать тому, которое в Вене“[5] (предложенные даты варьируются между 1628 и 1633 годами).

Портрет из коллекции Хут был исследован Кромби[6]. Расчистка в 1950 году и рентгеновское просвечивание выявили под верхним слоем живописи другое изображение королевы Исабеллы, возможно, написанное Веласкесом около 1628—

---

[1] Mayer 469, p. 110.

[2] Bottineau et Bardi, p. 94, N° 49в (портрет Филиппа, эрмитажный) и 50а (портрет из коллекции Хут, о котором сказано: „Пандан к предшествующему, № 49в. Оба произведения имеют то же происхождение и ту же историю“).

[3] Королева Исабелла. Холст, масло. 203 × 114 см (Mayer 471; LR 339). Был в Буен Ретиро (инвентарь 1701 г.), в Мадриде в Новом Паласио Реаль (инвентарь 1794 г.), в Париже в коллекции короля Луи Филиппа (1838—1850 гг.), в Лондоне у коллекционеров H. Farrer, H. Huth (после 1863 г.), E. Huth (после 1951 г.), F. Sabin, Лондон, Art Market (1959 г.). Сейчас в частном владении: по сведениям Барди — в ФРГ, по сведениям Лопеса Рея — в Швейцарии.

[4] Mayer 471, p. 111.

[5] Bottineau et Bardi, p. 94.

[6] Theodore Crombie, "Isabella of Bourbon by Velázquez", *Connoisseur*, vol. CXLI, May 1958, p. 238—244. Происхождение этого портрета прослежено Кромби до 1701 г., когда портрет находился во дворце Буен Ретиро, чей написанный белой краской инвентарный номер сохранился до сих пор. По мнению Кромби, он висел в 1635 г. в Буен Ретиро как парный к портрету короля (в рост) в черном костюме, что в музее Прадо, или, точнее, к тому портрету Филиппа IV, который, как предполагает Кромби, находится под изображением Филиппа в Прадо (см. рентгеновский снимок) (LR, pl. 433, p. 211).

1629 годов, с которого был сделан ряд повторений[1], в том числе картина из музея в Копенгагене[2]. На этом основании Кромби и портрет из коллекции Хут не считает самым первым портретом Исабеллы из написанных Веласкесом, а думает, что был более ранний ее портрет, копией которого и является копенгагенская Исабелла[3]. Действительно, там королева выглядит еще более молодой, чем на портрете из коллекции Хут. На ней платье „вертугаден", продолжающее в первом десятилетии XVII века моду XVI века, с круглой колоколообразной юбкой на каркасе из гибких прутьев. Такое платье Исабеллы на портрете Хут очень близко по фасону к платью на погрудном изображении Марии Венгерской, написанном Веласкесом в 1630 или даже в 1628 году, и к портрету Марии в рост — вероятно, копия мастерской[4] (ГДР, Государственные музеи Берлина, Картинная галерея). Добавлю, что недавно в Париже был выставлен и впервые опубликован аналогичный портрет Исабеллы из музея Аяччо. Авторы каталога[5] полагают, что он предшествовал и копенгагенскому, и портрету из коллекции Хут и что моделировка лица Исабеллы близка манере Веласкеса в его первых мадридских портретах 1624 года.

Ил. 49

Ил. 50

Вернемся, однако, к портрету Исабеллы из коллекции Хут. Сходство этого изображения с конным портретом Исабеллы полное как по возрасту и одежде модели, так и по трактовке. Лопес Рей считает, что портрет из коллекции Хут написан Веласкесом в 1631—1632 годах и затем был использован им, когда Веласкес,

---

[1] Королева Исабелла. Холст, масло. 214 × 175 см. Лондон, коллекция С. Познер (S. Posner) (LR 341).

[2] Королева Исабелла. Холст, масло. 218 × 127,5 см (199 × 109 см — в оригинале). Эльсинор (Дания), замок Кронборг; до 1953 г.— Копенгаген, Государственный музей искусств (LR 340).

[3] Кромби и Аснар считают копенгагенский портрет копией. Однако, на мой взгляд, и копенгагенский портрет по качеству гораздо выше, чем ремесленная копия (например, как характерно, по-веласкесовски моделирована кисть руки). И самый факт, что Исабелла в портрете из коллекции Хут была переписана поверх более раннего изображения, не исключает возможности того, что это более раннее изображение было повторено Веласкесом. Ведь портрет Филиппа IV в черном костюме (музей Прадо, LR 241) был тоже переписан поверх более раннего изображения, и очень близкое его повторение было сделано самим Веласкесом — это Филипп IV с золотой цепью, что весьма убедительно доказал Лопес Рей (см.: "The Reattributed Velázquez: Faulty Connoisseurship", *Art News*, 1973, March, p. 50—52). Не может ли оказаться, что и портрет Исабеллы в Копенгагене был парным к одному из более ранних портретов Филиппа?

[4] До последнего времени считалось, что погрудный портрет Марии Венгерской был написан в Неаполе в 1630 году (о чем сообщает Пачеко). Недавно найденные документы свидетельствуют, что еще до отъезда в Италию, в октябре 1628 года, Оливаресом было дано поручение Веласкесу „о наибыстрейшем выполнении" портрета Марии, чтобы испанский посол, уезжающий в Вену для переговоров о ее браке, мог взять портрет с собой. Исследователи с этим поручением связывают погрудный портрет Марии в Прадо, подкрепляя это стилистическим анализом (Henrietta Harris and John Elliot, "Velázquez and the Queen of Hungary", *Burlington Magazine*, 1976, January, p. 24—26).

[5] *Trésors de la peinture espagnole. Eglises et Musées de France*, Paris, 1963, № 108.

вернувшись из Италии, спешно переписывал голову королевы на конном портрете для Буен Ретиро, начатом им еще до итальянской поездки; и что портрет Исабеллы из коллекции Хут по живописи близок к „Серебряному Филиппу“ и бос- Ил. 51
тонскому Балтасару Карлосу, т. е. относится к 1631 1632 годам.

Вспомним, что происходило в это время. В 1630 году начали строить дворец и парк Буен Ретиро, в 1632 году площадь и часть здания были закончены, и состоялось торжественное открытие. Строительство и украшение дворца шло в большой спешке, чтобы завершить их в 1634 году, а Зал королевств со всеми его картинами — в апреле 1635 года. Веласкес был перегружен созданием портретов, переписыванием конных изображений, работой над „Сдачей Бреды“. Возможно, что предполагавшиеся для отправки в Вену в 1632 году портреты понадобились для торжественного открытия Буен Ретиро. Кромби считает, что портрет Исабеллы в рост как парный к портрету короля висел в этом дворце. Лопес Рей думает, что портрет Исабеллы в рост был необходим для переписывания ее головы на конном портрете. Могли быть и какие-то другие причины, по которым портрет Исабеллы в рост, если он предназначался для Вены, туда не попал. А парный ему „Филипп IV“ (на фоне парка Буен Ретиро) мог быть либо отправлен сначала один, либо (если его использовали для открытия этого дворца) заменен копией.

Как бы то ни было, в пользу предположения Кромби, Лопеса Рея и Барди есть несколько доводов. Время создания эрмитажного „Филиппа“ и портрета Исабеллы в рост совпадает со сведениями документа 1632 года, согласовывается с возрастом изображенных и с другими их портретами, выполненными в это же время („Серебряный Филипп“, охотничий портрет короля, конный портрет Исабеллы). Похоже, что эти портреты объединяет единый композиционный замысел; и костюмы моделей (черная одежда с рукавами из светлой парчи, расшитыми узором) связывают их как парные. Размеры их почти совпадают по высоте („Филипп“— 203,5×122,5 см, „Исабелла“— 203×114 см), причем в ширину холст „Исабеллы“ обрезан (что видно по рассеченной краем картины ножке стула).

Я не хочу тем самым сказать, что эрмитажный портрет Филиппа является подлинником Веласкеса. Вероятно, прав Майер, предположивший, что в основе и венского, и эрмитажного портретов Филиппа был оригинал Веласкеса, написанный в 1632 году и ныне утраченный[1]. Но эрмитажный „Филипп“, изображенный

---

[1] Mayer 217, 218, 220, p. 53. То же относится и к копии, находившейся в Чехословакии в коллекции Офенгейм, местонахождение которой сейчас неизвестно (Mayer 219).

51. ВЕЛАСКЕС. ФИЛИПП IV („СЕРЕБРЯНЫЙ ФИЛИПП“)
Холст, масло. 199,5 × 113 см. Лондон, Национальная галерея

52. ВЕЛАСКЕС. КОРОЛЕВА ИСАБЕЛЛА БУРБОНСКАЯ
Холст, масло. 203 × 114 см. Местонахождение неизвестно; до 1959 г.— Лондон, коллекция Хут

в рост, как парный портрету Исабеллы в рост, ценен еще и тем, что позволяет восстановить первоначальный замысел Веласкеса во всей полноте, т. е. изобразить Филиппа в новом дворце Буен Ретиро, специально предназначенном для отдыха и развлечений, показав, что и здесь король занят государственными делами.

Ил. 53 Не менее интересен погрудный портрет Филиппа IV[1] в Эрмитаже. Напомню, что между двумя эрмитажными портретами лежат годы, изменившие и модель и отношение к ней Веласкеса. Портрет в рост примыкает к работам 1620—1630-х годов, где проявился живой интерес художника к индивидуальности короля — „труженика", охотника, участника церемоний. Как отмечалось во введении, перелом сказался в середине 1640-х годов в портрете „Ла Фрага", где сверкающий наряд лишь подчеркнул банальность, бесцветность личности Филиппа. Эрмитажный погрудный портрет создан в середине 50-х годов, когда Филипп был обременен невзгодами, и этот его облик проникновенно запечатлел Веласкес.

Ил. 43 Эрмитажный портрет Филиппа есть повторение погрудного портрета испанского короля в лондонской Национальной галерее. Этот замечательный лондонский портрет одни считают написанным Веласкесом, другие это отрицают.

Существуют два отличных портрета, изображающих постаревшего Филиппа IV, когда ему было более пятидесяти лет. Один из них находится в Мадриде, в Прадо, другой — в Лондоне, в Национальной галерее. С каждого из них были сделаны копии, а также две гравюры (автор — Вильяфранка): с мадридского портрета в 1655 году, с лондонского — в 1657 году. Эти гравюры, точно датированные, привлекаются в спорах о подлинности названных портретов.

Наиболее развернутую аргументацию, отрицающую принадлежность лондонского портрета кисти Веласкеса, высказал такой авторитетный исследователь, как Лопес Рей. До того, как перейти к возражениям, отмечу те ценные мысли, которые высказал Лопес Рей и с которыми нельзя не считаться. Он пишет, что на основе веласкесовских портретов создавались копии, некоторые блестяще исполненные, другие — посредственные или неумелые. Большинство из них, по-видимому, были поручены Веласкесом его помощникам,— тем, кому доверялось работать самостоятельно. Так как Веласкес был занят многими другими делами —

---

[1] Филипп IV. Холст, масло. 67 × 54,5 см (Кат. 1958, 2, № 297; Mayer 258, LR 274). Вероятно, снизу обрезан. Реплика погрудного портрета лондонской Национальной галереи (размеры которого 64,1 53,7 см). Лопес Рей предполагает, что автор реплики — Масо. Думается, что имело место и участие самого Веласкеса. В эрмитажном каталоге обозначен как произведение школы Веласкеса и как повторение портрета, исполненного Веласкесом и находящегося в музее Прадо. Рассмотрению того, какой именно портрет Веласкеса послужил прототипом для эрмитажного погрудного изображения, в дальнейшем тексте уделено специальное внимание.

53. ВЕЛАСКЕС. ПОРТРЕТ ФИЛИППА IV В ВОЕННОМ КОСТЮМЕ ("ЛА ФРАГА")
Холст, масло. 133 x 98,5 см. Нью-Йорк, коллекция Фрик

1 марта 1652 года он назначается главным квартирмейстером королевского дворца (Aposentador Mayor de Palacio), одной из его обязанностей было удостовериться, „что его помощники, выполняя заказы на портреты королевских персон, придерживались веласкесовских оригиналов“[1].

В середине 1650-х годов облик Филиппа уже сильно отличался от того, каким он был увековечен в прежних веласкесовских портретах. Кроме военных и политических ударов 1640-х годов, были и личные невзгоды. После неожиданной смерти королевы Исабеллы и инфанта Балтасара Испания осталась без наследника престола по мужской линии. Время шло, но вторичный брак Филиппа пока не изменил положения. Рождение 12 июля 1651 года дочери — инфанты Маргариты — обмануло всеобщие ожидания. В течение четырех лет после этого у Марианны Австрийской не было детей. 15 марта 1654 года был торжественно освящен склеп в Эскориале — мрачной и торжественной усыпальнице членов королевского рода. 18 марта 1654 года состоялось их погребение в новом пантеоне, и Филипп увидел останки своего знаменитого предка Карла V, своего наследника Балтасара и своей первой супруги. Охваченный приступом меланхолии, король спускался в склеп и, уединившись в нише, предназначенной для его гроба, предавался размышлениям о смерти. О тяжелых переживаниях Филиппа свидетельствуют его письма к монахине сестре Марии де Агреде от 25 марта и 20 апреля 1654 года. „Ах, сестра Мария! Что за удары наносит мне наш Господь“[2],— жаловался Филипп. Это был скорбный, убитый горем человек, охваченный страхом смерти и мучимый неуверенностью в вечном спасении своей души.

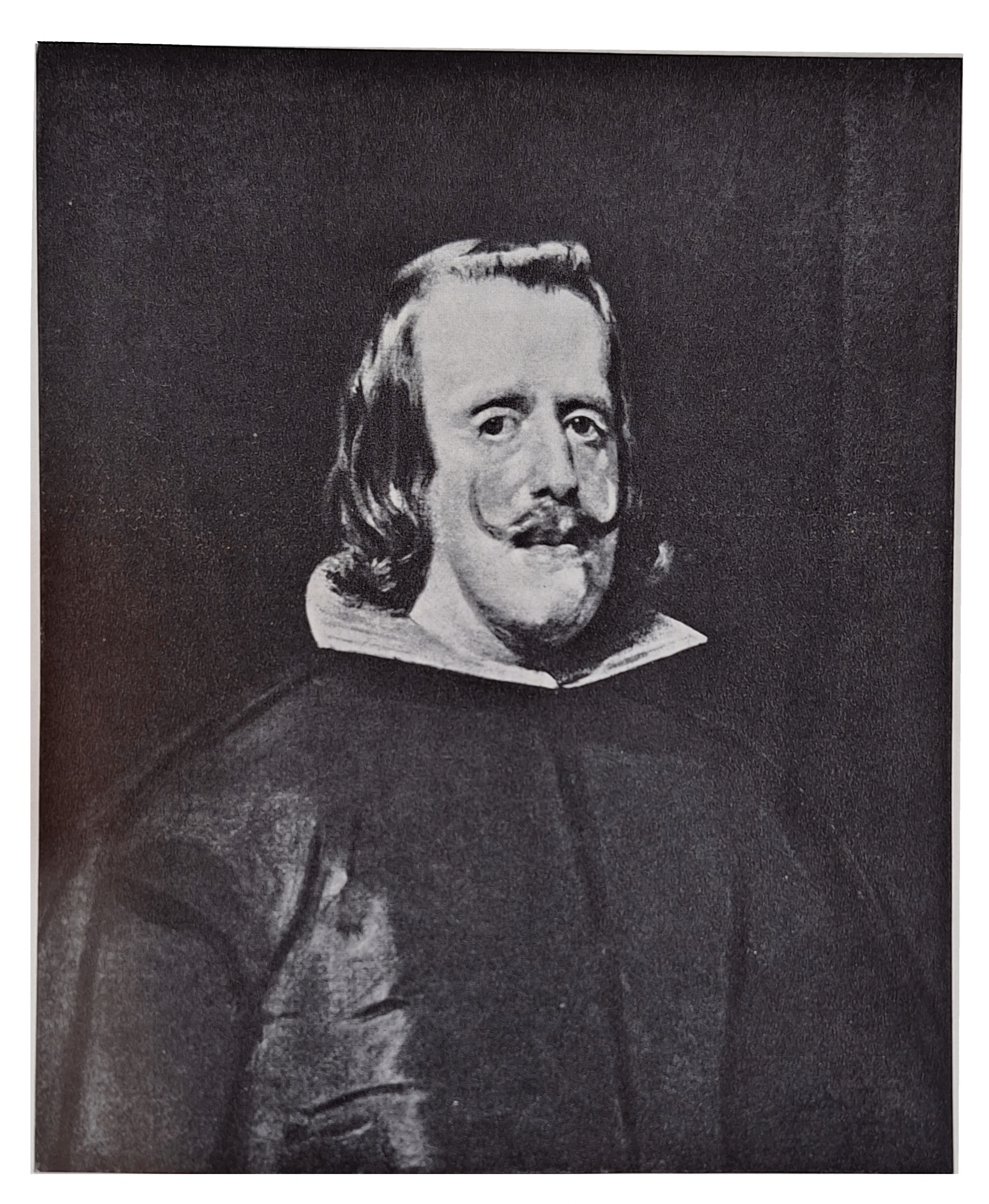
Лопес Рей пишет, что хотя Филипп в этот период своей жизни выглядел
Ил. 54 болезненным, Веласкес изобразил его на портрете 50-х годов (имеется в виду портрет в Прадо, который Лопес Рей датирует 1652—1653 гг.) как человека, „не затронутого какими-либо временными несчастьями“. А в гравюре, сделанной с этого портрета в 1655 году, по мнению Лопеса Рея, гравер Вильяфранка (кроме доспехов и более крутого завитка локонов) „добавил от себя двойной подбородок,
Ил. 55 вместо продолговатой округлой шеи, написанной Веласкесом... И все погрудные портреты Филиппа середины 50-х годов имеют такое же отличие от веласкесовского оригинала“[3].

---

[1] LR, p. 107.

[2] María Coronel de Jesús de Agreda, *Cartas de la venerable Madre Sor María de Agreda y del Señor Rey Don Felipe IV*, Madrid, 1886, t. II, pág. 402. (Цит. по: E. du Gué Trapier, *Velázquez*, New York, 1948, p. 328).

[3] LR, p. 108.



54. ВЕЛАСКЕС. ФИЛИПП IV
Холст, масло. 69 × 56 см. Мадрид, Прадо

55. ВИЛЬЯФРАНКА-И-МАЛАГОН. ПОРТРЕТ ФИЛИППА IV.
Гравюра для книги „Правила и устав ордена Сант-Яго“. 1655

Здесь приходится высказать возражения. На погрудном портрете в Прадо[1] Филипп вовсе не выглядит человеком, которого не затронули несчастья. Напротив, если сравнить этот портрет с такими работами, как „Серебряный Филипп" или „Фрага", станет очевидной большая разница в его внутреннем состоянии и внешнем облике. Как верно заметил Панторба, Филипп IV на портрете в Прадо — человек еще не старый, „но погасший, несколько постаревший, с видом усталым и меланхолическим, что объясняется отчасти отпечатком телесных удовольствий, а также грузом несчастий и трудностей, которые легли в течение тридцатилетнего упадочного царствования на его плечи и на его совесть"[2]. К. Герстенберг считает этот портрет „человеческим документом, полным души, схваченным с глубоким проникновением в психологию модели", и пишет: „Так, по-будничному, ходил король через залы своих дворцов, одетый просто, без украшений, с незавитыми длинными волосами... Так увидел Веласкес этого короля, который в страдании о прошедшем величии своего государства преждевременно постарел и проникся меланхолией, но в этом оцепенелом достоинстве еще внушал почтение"[3]. О меланхоличности короля на этом портрете пишут также Трапье[4] и другие исследователи. И действительно, такой глубокий портретист, как Веласкес, не мог пройти мимо тех изменений, которые произошли во внутреннем состоянии и внешнем облике его модели в середине 1650-х годов, когда он создавал погрудный портрет Филиппа в Прадо.

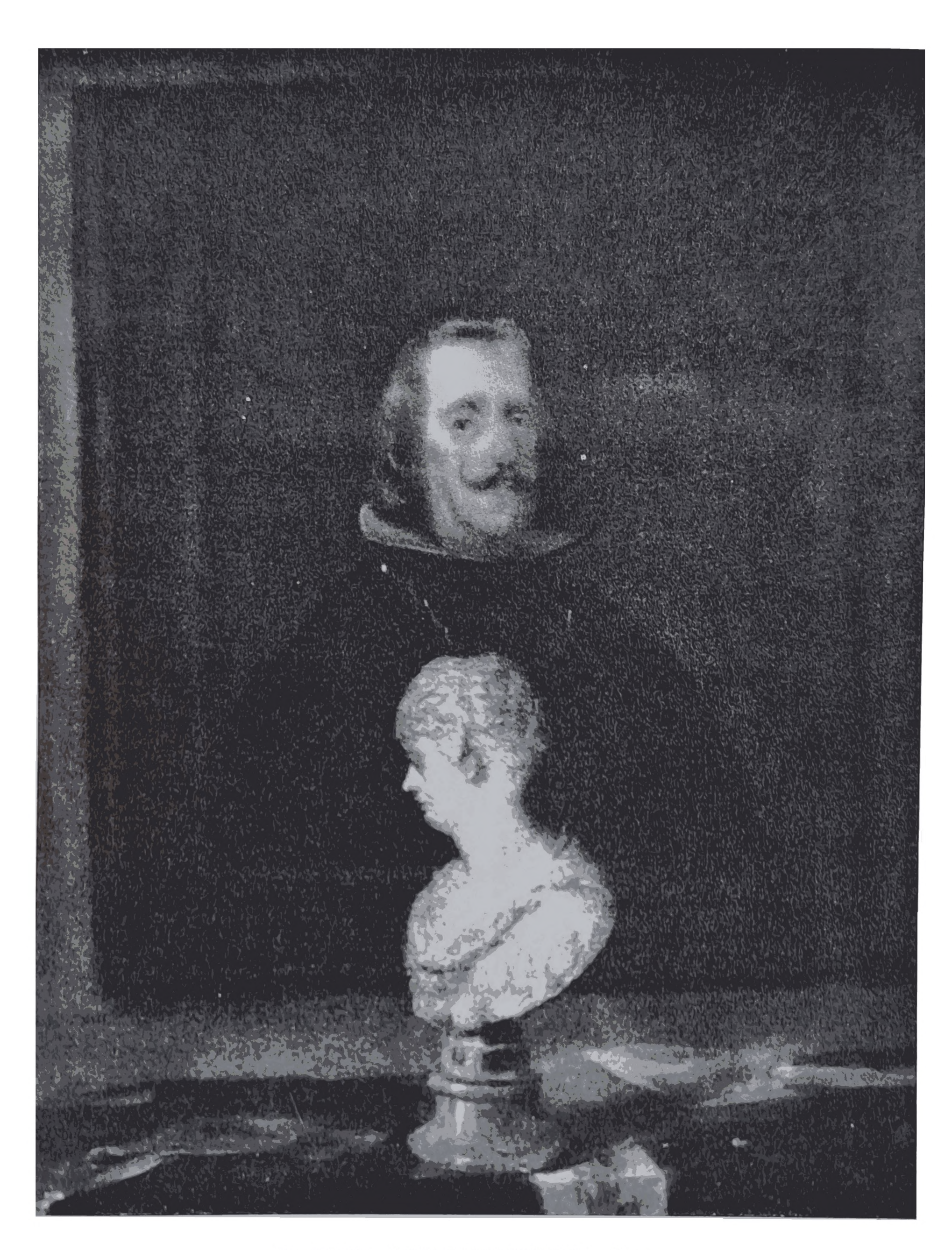
Вернемся к лондонскому портрету. Лопес Рей не отрицает его высоких достоинств и пишет, что это „замечательный портрет, выполненный учеником Веласкеса по оригиналу мастера"[5] (таким оригиналом он считает погрудный портрет в Прадо). Более осторожно об авторстве Веласкеса по отношению к лондонскому портрету высказывается Камон Аснар: „Все (погрудные) портреты, включая и лондонский, происходят от того, который находится в музее Прадо и представляет собой прямую версию, написанную с короля, находящегося перед мольбертом. Другие — *даже если они были исполнены Веласкесом* — есть реплики с этой модели"[6]. Такое объяснение можно было бы принять, ибо Веласкес писал иногда реплики с созданных им оригиналов (например, „Портрет мадре Херонимы де ла

---

[1] Я предполагаю, что он написан не ранее 1654 г., Трапье полагает—1655 г., Герстенберг — перед 1655 г.; Лопес Рей — 1652—1653 гг.
[2] Pantorba, pág. 194.
[3] Gerstenberg, S. 173.
[4] Trapier, p. 328.
[5] LR, p. 220.
[6] Camón Aznar, II, pág. 796. Подчеркнуто мною.— *В.К.*

Фуенте“), если бы в лондонском портрете не был еще сильнее выражен отпечаток усталости, апатии, меланхолии, одряхления Филиппа, чем на портрете в Прадо. Эти изменения были подсказаны Веласкесу самой моделью, которую художник досконально изучил. Думаю, для того, чтобы воплотить появившиеся новые черты, Веласкес пользовался живой натурой, а не портретом с нее, написанным ранее.

56. МАСО. СЕМЬЯ ХУДОЖНИКА
Холст, масло. 148 × 174,5 см. Вена, Художественно-исторический музей



57. **МАСО. СЕМЬЯ ХУДОЖНИКА.** Деталь

Несомненно, что основой как двух гравюр Вильяфранки, так и серии копий маслом являются два портрета Филиппа, дающие разные изображения короля с явным различием в возрасте и во внутреннем состоянии.

Лопес Рей далее пишет, что после первой гравюры каждое из последующих повторений „изображает Филиппа с двойным подбородком, часто довольно отвислым, что делает его шею короче и внешность более дряхлой. Несомненно, изображения Филиппа как человека в летах вернее передают его физическое состояние, чем веласкесовский портрет". Большое количество таких изображений свидетельствует о том, что предпочитали именно их. Филипп, склонный к самоупрекам, очень обеспокоенный „своими недостатками в качестве короля и многими другими своими слабостями", возможно, также предпочитал портреты, в которых несчастья его человеческой природы были бы отражены. „Если это так, — продолжает Лопес Рей,— то погрудный портрет в Прадо является единственным бесспорно написанным Веласкесом после его возвращения из Италии в 1651 году. С тех пор он *по какой бы то ни было причине* предоставил своим помощникам писать один за другим портреты стареющего Филиппа, что, по-видимому, сообразовывалось со вкусами любого встречного, но не с портретами Веласкеса — по крайней мере ни с одним из дошедших до нас"[1].

В этой гипотезе принимается за доказанное как раз то, что нужно доказать. Почему мы должны считать, что портрет в Прадо был последним и что в следующие пять лет своей жизни Веласкес *отказался* писать короля? Почему мы должны верить, что Веласкес поручил эту работу своим помощникам? *И разве стал бы Филипп IV терпеть такое пренебрежение со стороны своего придворного художника*? Все это звучит неубедительно, тем более, что причины такого предполагаемого поведения Веласкеса не названы. Ведь писать портреты короля считалось тогда большой честью для художника, и эта привилегия была предоставлена Филиппом именно Веласкесу. Нет никаких оснований считать, что Веласкес, который на протяжении всей своей жизни в Мадриде писал портреты Филиппа IV, вдруг почему-то за последние пять лет не написал более ни одного его портрета. Это не вытекает ни из характера занятий Веласкеса, ни из сложившихся отношений его с Филиппом, ни из желаний и привычки короля.

Лопес Рей далее пишет, что Веласкес мог сам прийти к решению изображать подавленного и одряхлевшего короля, „но поскольку нет ни такого портрета, бесспорно написанного рукой Веласкеса (замечу, что многие исследователи таким

---

[1] LR, p. 108. Подчеркнуто мною.— *В.К.*

58. ВИЛЬЯФРАНКА-И-МАЛАГОН. ПОРТРЕТ ФИЛИППА IV.
Гравюра для книги „Краткое описание монастыря Сан-Лоренцо Королевского Эскориала“. 1657

59. ВИЛЬЯФРАНКА-И-МАЛАГОН. ПОРТРЕТ ФИЛИППА IV.
Гравюра для книги „Статус ордена кавалеров Алькантары, его история и происхождение". 1662

портретом считают погрудный лондонский. *В. К.*), ни другого доказательства, которое дало бы основание для такого предположения (но и по отношению к портрету в Прадо нет таких доказательств. *В. К.*), кажется, что это делал один из учеников Веласкеса, который превращал веласкесовский портрет короля как почти божественной персоны в портреты одряхлевшего человека". Кто же был, по мнению Лопеса Рея, этот ученик? Поскольку в венской картине „Семья *Ил. 56*
художника", где живописец у мольберта пишет Маргариту, на стене изображенного ателье есть „портрет Филиппа, соответствующий, особенно в пропорциях, лондонскому портрету", а считается, что картину эту писал Масо [1],— он и поместил портрет постаревшего Филиппа собственной работы, „получившей признание в середине 1650-х годов", когда изображал на картине свое ателье и себя самого, пишущего портрет инфанты Маргариты [2]. Думается, что такая догадка противоречит тому глубочайшему уважению, которое питал Масо к своему гениальному учителю, тестю и заботливому руководителю. Возможно, правы те исследователи, которые считают, что на этой картине художник, пишущий портрет Маргариты,— Веласкес, а не Масо [3]. Но если даже считать, что венская картина изображает ателье Масо, поскольку на мольберте портрет инфанты в зеленом платье,—то и в этом случае он, ставший душеприказчиком Веласкеса, воспреемником его придворной должности и завершителем его неоконченной работы, скорее поместил бы на стене портрет Филиппа, написанный его великим учителем и получивший *Ил. 5*
при жизни последнего заслуженное признание. (К картине „Семья художника" мы еще вернемся, когда будем рассматривать портреты инфанты Маргариты.)

Есть и еще одно возражение против гипотезы Лопеса Рея. Нужно только сравнить очень посредственную живопись венской картины „Семья художника", ее резкие, несгармонированные цвета и лишенные тонкости резкие переходы от освещенных к затененным частям, с лондонским портретом Филиппа, чтобы стало ясно, что эти произведения прямо-таки не могут принадлежать руке одного и того же автора.

Напомню, что когда Вильяфранка в 1655 году делал гравюру Филиппа на основе веласкесовского портрета в Прадо, то она предназначалась для книги

---

[1] Авторство Масо подтверждается тем, что на картине в верхнем углу написан герб, в котором изображена рука в латах, сжимающая деревянный молоток — по-испански «mazo».

[2] LR, p. 109.

[3] В литературе принято считать, что в венской картине „Семья художника" Масо изобразил своего тестя, пишущего портрет инфанты Маргариты. См.: *Museo del Prado. Catálogo de los cuadros*, Madrid, 1952, pág. 703. Такого же мнения придерживаются Феррари, Панторба и ряд других исследователей.

60. НЕИЗВЕСТНЫЙ АВТОР. ПО ПОРТРЕТУ ВЕЛАСКЕСА. ФИЛИПП IV
Версаль, Музей

Ил. 58 „Правила и Устав ордена Сант-Яго“. Когда тот же Вильяфранка в 1657 году делал гравюру Филиппа для книги „Краткое описание монастыря Сан-Лоренцо Королевского Эскориала“, то он основывался на другом погрудном портрете, том, что в лондонской Национальной галерее,— портрете Веласкеса. Трудно себе представить, что придворный гравер Вильяфранка, создавая при жизни Веласкеса гравюры для ответственного официального издания, предпочел бы портрет короля, созданный каким-то учеником Веласкеса, а не самим королевским живописцем.

Наконец, есть прямое свидетельство современника Ласаро дель Вальи, что Веласкес в более поздние годы писал короля, и на его портрете Филипп „был точно живой, так что ему нехватало лишь голоса“[1]. Хотя строки Ласаро дель

---

[1] F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid, 1923, 2, pág. 329. Трапье, восхищаясь игрой света, оживляющей лицо Филиппа на лондонском портрете, выдвигает предположение, что гравюра Вильяфранки была создана с какого-то другого, утерянного портрета 1656 г., почему-то считая, что слова Ласаро дель Вальи не могут относиться к лондонскому портрету (Trapier, p. 333).

Вальи написаны в 1656 году о портрете, который Веласкес только что кончил, Камон Аснар почему-то относит эти слова не к лондонскому, а к созданному гораздо раньше портрету Филиппа в Прадо, который он сам же датирует 1652 1653 годами[1].

Все сказанное выше позволяет утверждать, что лондонский погрудный портрет Филиппа написан Веласкесом и, по-видимому, в 1656 году. Портрет этот пользовался широкой известностью. Он был воспроизведен в гравюре Вильяфранки не только для описания Королевского Эскориала в 1657 году, но и еще в 1660 году для книги „Правила и Устав ордена кавалеров Калатравы"[2] и в 1662 году для книги „Статус ордена кавалеров Алькантары, его история и происхождение"[3]. Этот же вариант был помещен в картине ученика Веласкеса (вероятно, Масо) „Семья художника" как наиболее известный портрет короля. Его повторение, как указала Жанин Батикль, было среди картин, украшавших Луврский дворец при королеве Анне Австрийской, сестре Филиппа IV[4]. *Ил. 59* *Ил. 60*

Решающим для анализа все же являются художественные качества лондонского портрета, уровень которых не противоречит признанию авторства Веласкеса. Чем же объяснить, что некоторые крупнейшие специалисты усомнились в этом портрете? Думается, это произошло по двум причинам.

Во-первых, о качестве его живописи было трудно судить до расчистки. *Ил. 61* В 1936 году Майер отметил, что портрет находится „не в лучшем состоянии"[5]. Произведенная в 1946—1947 годах расчистка вернула „красоту живописи лицу Филиппа, округлость моделировки продолговатого черепа и передала окружающий слой воздуха, выявила на щеках холодные серебристые рефлексы"[6].

Во-вторых — и это особенно сказалось на ходе рассуждений — эти исследователи заранее исходили из неверной предпосылки: лондонский портрет рассматривался не как самостоятельное произведение, имеющее свое образное содержание, а как повторение более раннего погрудного портрета в Прадо. Поэтому, замечая различия между этими двумя портретами и считая подлинным только прадовский, исследователи в самих этих различиях видели „отклонения" от оригинала и искали доказательства тому, что лондонский портрет выполнен копиистом-учеником. Поэтому

---

1 Camón Aznar, II, pág. 792.
2 Camón Aznar, II, pág. 795.
3 *Varia velazqueña*, II, lám. 219 b.
4 Jeannine Baticle, «Recherches sur la connaissance de Velázquez en France de 1650 à 1830», *Varia velazqueña*, I, pág. 539. Сейчас портрет находится в Версале.
5 Mayer 247, p. 60.
6 Gerstenberg, S. 174.

61. ВЕЛАСКЕС. ФИЛИПП IV
Холст, масло. 64,1 × 53,7 см. Лондон, Национальная галерея

62. ВЕЛАСКЕС. ФИЛИПП IV. Деталь

их упреки касались частностей и не учитывали нового качества созданного Веласкесом образа — одряхлевшего, внутренне опустошенного короля. Недостатками портрета объявлялись: „тусклость волос, белесоватые тона тела, отсутствие брио в живописи“ [1]. Или же: „безжизненность живописи, особенно волос, какая-то неясность, смазанность красок, что акцентирует недостаточность в трактовке объемности бюста и глубины пространства“ [2].

Лондонский портрет преемственно связан с мадридским, но он создан позже, и за два-три года, разделяющие эти портреты, быстро дряхлеющий Филипп сильно изменился. По бескомпромиссной верности истине лондонский портрет, быть может, еще дальше отошел от норм придворной портретной живописи, чем портрет в Прадо, и представляет собой завершающий шаг в увековечении разрушающего действия событий и времени на главу испанских Габсбургов. По глубине и смелости трактовки лондонский портрет достиг такой силы правдивости, на которую тогда, кроме Веласкеса, никто не был способен, да и не мог бы осмелиться.

Ил. 62 Филипп изображен гораздо более дряхлым, чем он был на портрете в Прадо. Волосы на висках выпали, увеличились залысины, локоны стали более жидкими, завитки — свисающими и не столь вьющимися, в них проступила седина, так же как в бороде и усах. Эту седину на его рыжеватых волосах Веласкес наносит не белой, а светло-тельной краской смелыми штрихами (на кончике его левого уса, под нижней губой, на коже подбородка и на извивах локонов). Жидкий клин светло-рыжеватой седеющей бородки превратился в какой-то полупрозрачный клочок, он не закрывает подбородка, а, сливаясь с ним, еще более увеличивает впечатление его массивности. Голову Филипп (в отличие от прадовского портрета) держит вертикально, лицо, обрамленное вяло спадающими волосами, выглядит более продолговатым, его узкий овал, постепенно утяжеляясь, внизу, у двойного подбородка-зоба, повторен мягкой складкой шеи. Бледное, почти белое лицо сделалось какого-то неживого, белесого тона с еле заметной розоватостью. Более блеклыми, словно выцветшими, стали все краски. Крупные, расплывчатые в очертаниях губы побледнели, стали бесформенными; утратившая цвет нижняя губа почти незаметно переходит в выпуклость подбородка. На безбровом лице выделяются глаза, под которыми видны сильные отеки. У левого глаза отек особенно заметен, а отяжелевшее верхнее веко косой складкой свисает над глазным яблоком. Глаза стали темнее, но какого-то мутно-серого, чуть голубоватого цвета, они совсем лишены

---

[1] Trapier, p. 331—333.
[2] LR, p. 109.

блеска и потускнели. Если на прадовском портрете лицо Филиппа выглядело обрюзгшим, то здесь оно стало отечным, безжизненно-застылым. Но при этом держится король более официально, одежда его украшена золотыми пуговицами, на груди орден Золотого Руна. Локоны тщательно уложены, хохолок зачеса взбит еще выше, жидкие усы еще круче, с какой-то вызывающей смелостью загнуты вверх, повторяя линию отвислых щек, а их тонко закрученные концы совсем приблизились к мутно-свинцовым глазам. В этом странном контрасте чувствуется старание Филиппа при внутренней опустошенности и апатии во что бы то ни стало казаться полным достоинства, уверенным в себе и даже молодцеватым.

Принимаясь за последние погрудные портреты короля, Веласкес не ставил перед собой обличительных целей (думать так значило бы впасть в модернизацию). Он подходил к своей задаче прежде всего как художник, который в течение десятков лет досконально изучил свою модель и безошибочно видит все изменения, которые в ней произошли к моменту портретирования. Главное же, что в самих переменах внешнего облика короля Веласкес сумел прочесть содержание его характера, его душевное состояние и как бы подвести итог его прожитой жизни. И содержание модели таково, что даже согретые личным сочувствием художника два последних портрета приобрели объективно обличительный смысл.

Физическое одряхление Филиппа совпало с разительным упадком во внутреннем и внешнем положении испанской монархии. Но Филипп IV, хотя и тяготился грузом несчастий, хотя и терзался страхом смерти, все же считал своей обязанностью поддерживать видимость величия, не задумываясь над тем, что теперь эта знаменитая испанская «grandeza» стала просто заученной позой, соблюдать которую бесполезно. Но это было, может быть, единственным, чему Филипп научился за тридцать лет своего царствования. И сейчас, перед надвинувшейся катастрофой, он с чувством выполняемого долга по-прежнему продолжал тщательно следить за своей холеной внешностью, невозмутимо принимать королевскую осанку и позировать для портретов. В изображении Веласкеса Филипп показан верным себе. Бессильный „номинальный суверен“, он все еще сохраняет выражение холодного величия; беспомощный правитель обнищавшей страны, он все еще изображает из себя могущественного монарха; одряхлевший отпрыск выродившихся Габсбургов, с отекшим лицом и мутным взором, он все еще хочет казаться неотразимым кавалером. Веласкес передал и эти причудливо контрастные черты, и ту застывшую невозмутимость, с которой Филипп по привычке продолжает изображать то, чем он давно уже перестал быть. Предпоследний испанский Габсбург не замечает далеко зашедшего процесса омертвения, поразившего как испанский абсолютизм, так

и его физическое олицетворение — самого одряхлевшего короля. Но то, чего не видел монарх Испании, видел Веласкес и выразил в двух последних портретах, в которых содержится огромное историческое обобщение.

Лондонский погрудный портрет вызвал наибольшее число повторений по сравнению с другими веласкесовскими портретами короля. Майер насчитал одиннадцать таких копий, Лопес Рей — шестнадцать[1]. „Это естественно,— замечает Камон Аснар, — что знатные лица, близкие ко двору, испанские послы, королевские советы и т. д. заказывали портреты Филиппа и что они создавались в мастерской Веласкеса. Отсюда сомнения, которые никогда не будут разрешены,— об участии маэстро в повторении его оригиналов“[2]. Думается, что в зависимости от важности заказа такое участие имело место.

Возвращаясь к портрету ленинградского Эрмитажа как к реплике лондонского, мы видим в нем ряд достоинств, выходящих за пределы ученической копии и позволяющих предполагать прикосновение кисти самого мастера.

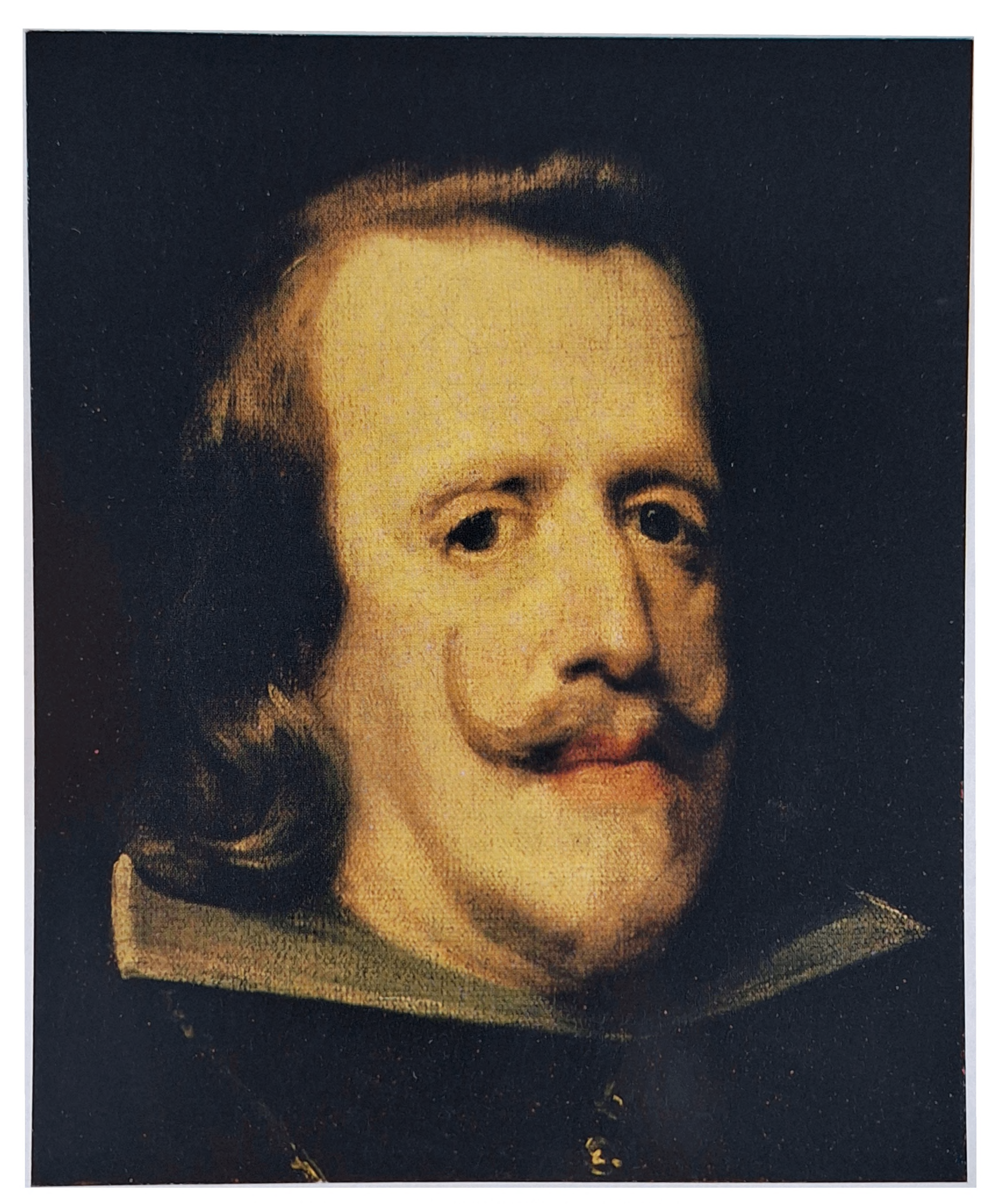
Ил. 63 В эрмитажном портрете в движениях кисти чувствуются большая свобода и, в то же время, точность лепки объемных форм — черта, не присущая работам копиистов. Это тем более важно, что в эрмитажном портрете видна уверенность и смелость при изображении неправильных черт лица одряхлевшего Филиппа. Его тяжелый подбородок, напоминающий зоб, его оплывшая, почти бесцветная нижняя губа переданы художником со всей правдивостью. Также выразительно написаны глаза короля. Отек под левым глазом смело подчеркнут глубокой впадиной. Также без приукрашивания написано и его косо свисающее веко, и неопределенный табачно-серый цвет глаз с крохотными бликами, и тусклый тяжелый взгляд, выражающий усталость и глубокую апатию.

Общий тон лица Филиппа бледный, желто-воскового оттенка, с еле заметным румянцем на щеке. Рельеф лица великолепно вылеплен и без малейшей черноты в тенях. Поверхность красочного слоя слитная, гладкая, как эмаль, отдельные мазки кисти совершенно неразличимы. Очень мягкие, неуловимые переходы от светов на выпуклых частях лица к прозрачным теням: тепло-желтоватым на лбу

---

[1] К лондонскому изображению более других приближаются портреты Филиппа в Эрмитаже и, насколько можно судить по фотографии, портрет из музея Цинциннати, а также портрет из собрания Кистер (Kister) в Швейцарии, опубликованный Аснаром (Camón Aznar, II, pág. 798). Что касается портрета Филиппа в венском музее, упоминаемого одновременно с лондонским Лопесом Реем (LR, p. 108) и Аснаром, то, на мой взгляд, он абсолютно не может идти ни в какое сравнение с лондонским. Венский портрет с его неприятным рыжим тоном, посредственной живописью и дешевыми эффектами банальных бликов есть ремесленная работа копииста.

[2] Camón Aznar, II, pág. 796.



63. МАСТЕРСКАЯ ВЕЛАСКЕСА. ФИЛИПП IV. Деталь
Ленинград, Государственный Эрмитаж

и щеках к более интенсивным, желто-серым, под бровями, под площадкой носа и у подбородка. Тонкий аристократический нос с горбинкой и крутым вырезом ноздрей контрастирует с грузным подбородком и отечным лицом. Под усами выделяется крупный рот, извилистая линия сомкнутых губ — след былой чувственности. Губы еще бледно-красноватые, но бесформенные, контуры их расплывчаты, большая нижняя губа высветлена и незаметно переходит в выпяченный подбородок. Волосы Филиппа, светло-каштановые, с рыжеватым оттенком, обрамляют его лицо локонами. Но на самом лице растительность жидкая, волосы поредевшие, стершиеся и какие-то бесцветно-прозрачные. Брови почти отсутствуют, эспаньолка сливается с подбородком, закрученные вверх усы такие жидкие, что седой кончик левого уса, выявленный освещением, написан не рыжим, а каким-то розово-тельным цветом (как и на лондонском портрете).

Живописно трактован и воротник — голилья. Она тепло-серого цвета, по краям более светлая и окрашенная рефлексами слева — серо-голубого оттенка, справа — розоватого. Между голильей и подбородком-зобом на шее Филиппа есть еще складка (как и на лондонском его изображении).

В эрмитажном портрете мы видим характерное для произведений Веласкеса позднего периода разнообразие приемов в изображении лица и одежды портретируемого. По сравнению со слитной гладкой фактурой лица Филиппа иначе написаны его волосы, одежда, украшения. Пряди его локонов переданы не только цветом и светотенью, но и фактурой, созданной движениями кисти. Тонкая цепочка ордена Золотого Руна в некоторых участках совсем затенена, в других еле заметна, а кое-где излучает блеск. То же относится и к золотым пуговицам на куртке. Все эти блики, то тусклые, то яркие, свободно переданные разными извилинками, густыми желтыми точками, смазанными черточками, создают впечатление поблескивания золота, а уверенное и точное их нанесение заставляет вспомнить о меткости веласкесовской кисти.

В эрмитажном изображении передана присущая поздним портретам Филиппа объективность веласкесовской трактовки. Без малейшего приукрашивания донесены до зрителя внутренняя опустошенность, усталость и глубокая апатия одряхлевшего короля. И вместе с тем с большим тактом написаны строгая официальная черная одежда Филиппа, едва акцентированная серым шелком голильи и сдержанно-благородным мерцанием Золотого Руна. Мастерски написаны мягкие, старательно уложенные локоны, холеные, тщательно закрученные усы, что вместе с чуть откинутой головой и молодцеватой выправкой фигуры должно выражать то невозмутимое величие, которое Филипп по привычке продолжает разыгрывать, позируя

перед художником. Такая трактовка наиболее близка лондонскому портрету Филиппа, созданному Веласкесом, и во многом существенном переданная в эрмитажном изображении короля. Наконец, должно быть отмечено благородство общего колорита эрмитажного портрета, идущее от Веласкеса: портрет нигде не впадает в ту несчастную рыжеватую „поджаренность", которой так часто страдают ремесленные копии в отличие от превосходных веласкесовских оригиналов.

Все это дает возможность предположить, что в исполнении ленинградского портрета Филиппа IV, кроме мастерской принимал участие и сам художник.

Итак, можно сделать следующие выводы:

1. Эрмитажный погрудный портрет Филиппа IV является репликой, повторяющей портрет Филиппа в лондонской Национальной галерее.

2. Лондонский портрет — оригинал Веласкеса и был написан так же, как и погрудный портрет в Прадо, в 1650-х годах, после возвращения художника из Италии. Веласкес сам, а не его ученики, продолжал писать портреты короля в эти годы. Тому есть прямое свидетельство Ласаро дель Вальи, датированное 1656 годом. Этим опровергается мнение Лопеса Рея, что последним веласкесовским портретом короля является погрудное изображение в Прадо, датируемое им 1653 годом, а все созданные позже есть лишь его повторения.

3. Лондонский портрет Филиппа не есть повторение портрета в Прадо учеником Веласкеса, добавившим к оригиналу учителя признаки постарения короля. Лондонский портрет есть самостоятельное произведение Веласкеса, вероятно последнее написанное им изображение Филиппа. Оно имеет свое собственное содержание, раскрывающее образ подавленного, одряхлевшего Филиппа последних лет его жизни, что отличает этот портрет от других веласкесовских портретов короля (включая и прадовский портрет). И о лондонском портрете надо судить на основе его собственных значительных достоинств (признаваемых всеми).

4. Оба эти портрета были воспроизведены при жизни Веласкеса королевским гравером Вильяфранкой для ответственных официальных изданий: портрет в Прадо для гравюры 1655 года и портрет в Лондоне для гравюры 1657 года. С обоих этих портретов был сделан ряд повторений (с лондонского — наибольшее количество).

5. Эрмитажное повторение по смелости характеристики, по уверенности и свободе движений кисти, по достоинствам пластики и колорита отличается от ремесленных копий, и, возможно, здесь имеет место не только работа мастерской, но и участие самого Веласкеса.

64. ВЕЛАСКЕС. ИНФАНТА МАРГАРИТА
Холст, масло. 80 × 62,5 см. Киев, Музей западного и восточного искусства

ПОРТРЕТ ИНФАНТЫ МАРГАРИТЫ

В Киеве, в Музее западного и восточного искусства, находится превосходный портрет инфанты Маргариты[1]. На нем дано поясное изображение инфанты (портрет, по-видимому, обрезан снизу и с боков) в серо-розовом парадном платье. Портрет и по своему цветовому строю, и по композиции непосредственно связан с большим портретом Маргариты в рост, находящимся в музее Прадо в Мадриде. По своим живописным достоинствам и особенностям трактовки образа киевский портрет заслуживает внимания исследователей.

В 1916 году в статье В. Воинова[2] было высказано предположение, что этот портрет написан Веласкесом. В зарубежной литературе подлинник киевского музея не анализируется, так как почти все авторы, пишущие о Веласкесе, этого портрета не видели и свои упоминания о нем, очень краткие, делают на основе сопоставления его черно-белых фотографий с другими портретами инфанты Маргариты. Но, как известно, чем выше колористические качества живописи, тем больше она проигрывает в черно-белых фотографиях. Эта судьба, очевидно, постигла и киевскую „Инфанту“, которая без каких-либо доказательств в каталогах обозначена как копия. Между тем, когда спор идет о принадлежности той или иной картины кисти Веласкеса, *вопрос о колорите прямо-таки невозможно исключить*. К. Малицкая верно написала о принадлежащем киевскому музею портрете Маргариты, „изысканность колорита которого сближает его с работами Веласкеса“[3], хотя все же более склонна к мнению, что это работа Масо, скопировавшего веласкесовский портрет Маргариты в Прадо. Гораздо подробнее рассматривает этот вопрос Т. Каптерева. Охарактеризовав полотно в Прадо, она пишет: „Более интимен поясной портрет инфанты из Киевского музея западного и восточного

---

[1] Портрет инфанты Маргариты. Холст, масло. 80 × 62,5 см (LR 411). Портрет хорошей сохранности. Аналогичное поясное изображение Маргариты (68,5 × 57,2 см; LR 412) есть в Глазго, в Художественной галерее — коллекция Барреля (Burrel), но там портрет сильно стерт, и о его живописных качествах судить затруднительно. Киевский портрет включен в каталоги Куртиса, Майера, Панторбы, Лопеса Рея с различными толкованиями, о которых будет сказано далее.

[2] Всеволод Воинов. *Собрание Ханенко в Петрограде.*—„Аполлон“, 1916, № 1, с. 4.

[3] К. М. Малицкая. *Испанская живопись XVI и XVII веков.* М., 1947, с. 154.

искусства. Ее образ раскрывается перед нами как бы постепенно. Изысканное одеяние инфанты, написанное в пленительной серебристо-розовой красочной гамме, создает впечатление известной величественности облика". Т. Каптерева не сомневается в авторстве Веласкеса и пишет, что этот портрет „принадлежит к одному из последних произведений великого художника"[1]. Н. Волков также считает киевский портрет работой Веласкеса и на его примере поясняет некоторые особенности веласкесовского колорита[2].

Из более ранних отзывов напомню, что после того, как киевский портрет инфанты попал в Россию (приобретен в 1912 г. коллекционером Б. Ханенко), была опубликована статья известного искусствоведа В. Воинова, где сказано, что этот портрет „носит на себе несомненную печать гения Веласкеса. Достаточно видеть эту неподражаемую фактуру в передаче тела, эту окутанность всей фигуры воздухом, придающую портрету удивительную пространственность, эту великолепную гамму пепельных тонов, чтобы утверждать прикосновенность к произведению Веласкеса. Допустим даже, что тут — одно из повторений портретов инфанты, подготовленное одним из учеников мастера, но вряд ли можно сомневаться, что художник закончил его сам, придав ему блеск и могущество жизни. . ."[3]

Профессор С. Гиляров, долгое время работавший в киевском музее и тщательно изучивший портрет, писал: «Лучшим украшением Музея, его жемчужиной является портрет инфанты Веласкеса. Такое изумительное мастерство лепки чистым тоном, такая благородная сдержанность колорита, такая неподражаемая простота исполнения свойственны только Веласкесу. Наш портрет, надо полагать, был исполнен художником непосредственно с натуры в качестве этюда для большого торжественного портрета инфанты, хранящегося в Прадо. Как всегда, в этюде больше свежести подлинной жизни, чем в законченной вещи. Киевская „Инфанта" входила в состав известной коллекции Вебера в Гамбурге, распроданной с аукциона в 1912 году. Атрибуция портрета, поддержанная авторитетами Фридлендера, редактировавшего каталог аукциона, Вермана и др., не может быть поколебима никакими подозрениями»[4].

Приведу, наконец, мнение такого выдающегося художника, как М. В. Нестеров, который писал о своих киевских впечатлениях: « . . . видел удивительную „Ин-

---

[1] Т. Каптерева. *Веласкес и испанский портрет XVII века.* М., 1956, с. 88—89. См. также: Т. П. Каптерева. *Веласкес.* М., 1961, с. 142.

[2] Н. Н. Волков. *Цвет в живописи.* М., 1965, с. 165—167.

[3] Всеволод Воинов. *Указ. соч.*

[4] С. Гиляров. *Музей Западного искусства в Киеве.*—„Искусство", 1940, № 1, с. 161.

фанту" Веласкеса, сделавшую бы честь и самому Эрмитажу. Рядом с ней, с великим искусством ее гениального автора, все кругом меркнет, как перед бриллиантом чистой воды оконные стекла» [1].

Для выяснения того места, которое, по моему мнению, занимает киевский портрет в галерее веласкесовских образов инфанты Маргариты, придется рассматривать его в совокупности с другими ее изображениями и, в первую очередь, с портретом в Прадо, а также с ее портретами в венском музее.

Инфанта Маргарита родилась 12 июля 1651 года. Она была первым ребенком от нового брака Филиппа IV с его племянницей Марианной Австрийской. С того времени, как умер наследник престола принц Балтасар Карлос, прошло пять лет. В Испании надеялись, что родится мальчик, поэтому появление на свет маленькой инфанты вызвало разочарование. Но вскоре прелестная белокурая девочка стала общей любимицей во дворце, она вносила ноту радости в мрачную обстановку королевского Алькасара, в чопорный распорядок дворцовой жизни. Об этом можно судить по картине „Менины", где центральной фигурой всей композиции является маленькая инфанта Маргарита.

Веласкес писал ее портреты с удовольствием, отвлекаясь от обязанности снова и снова изображать дряхлеющего короля и его надменную ограниченную супругу. Образ инфанты Маргариты проходит через все последние годы творчества Веласкеса. Она увековечена им в серии превосходных портретов: на первом она изображена в возрасте двух-трех лет, на последнем — лет восьми. Но дело не только в том, что Веласкес, при всей своей занятости в последние годы, находил время, чтобы так часто писать маленькую инфанту Маргариту, а в том восхищении художника своей моделью, которое давало ему возможность полностью отдаваться радости творчества, проникновению в светлый мир детской души, выраженный в очаровании ее облика. Может быть поэтому из всех веласкесовских портретов самые поэтичные — инфанты Маргариты. В них художник с одинаковым увлечением писал и лицо своей модели, и ее мерцающую серебром одежду; в них особенно свободно проявилось то волшебство текучих, изменчивых в потоке света, изысканно-прекрасных тонов, которые характерны для последнего периода творчества Веласкеса.

Можно разделить удивление Юсти тем, как пятидесятилетний испанский художник, чувствительный только к шарму смуглых черноглазых детишек юга, сумел

[1] Письмо М. В. Нестерова к К. Г. Держинской.— В кн.: С. Н. Дурылин. *Нестеров-портретист.* М.—Л., 1948, с. 26—27.

найти тончайшее сочетание красок для хрупкого цветка, пересаженного из северного климата. И действительно, в изображении инфанты Маргариты с ее фарфорово-бледным лицом, светло-льняными волосами и голубыми глазами Веласкес достиг такого совершенства, „с которым никто из его преемников все еще не способен соперничать“ [1].

Ил. 66 На самом раннем дошедшем до нас портрете 1653 года (Вена, Художественно-исторический музей) двухлетняя девочка написана в платьице из серебряной парчи с розовыми узорами. Она стоит в традиционно-репрезентативной позе, но ее нежное личико с льняными волосами, пухлыми губками и округлыми щечками — весь милый облик малютки сразу же снимает холодную торжественность парадного
Ил. 67 изображения. Около 1654 года создан другой ее портрет (Париж, Лувр), которым восхищался В. И. Суриков [2]. Инфанта здесь немного старше. Эта работа сдержаннее по цветовой гамме: светло-серое сатиновое платье инфанты украшено черными кружевами и бледно-оранжевато-розовыми бантами. Ее волосы золотисто-соломенного цвета столь тонкие и пушистые, что на темном фоне картины кажется, будто головка девочки излучает сияние. Через полтора-два года написан еще один
Ил. 68 портрет инфанты, находящийся также в Вене. На нем изображение Маргариты очень близко тому, которое создано на картине „Менины“. Если на прежних двух портретах Маргарита была еще совсем дитя, то здесь ее стройная фигурка затянута в корсаж, у нее завитые кольцами локоны, живой, смышленый взгляд — все в этой девочке полно изящества. Видимо, впервые для Маргариты сшито платье с баской вроде небольших фижм. И это неожиданное сочетание намека на моду в покрое платья с детскостью маленькой инфанты побудило Веласкеса усилить
Ил. 69 этот контраст в создании следующего ее портрета в рост (Мадрид, Прадо), а также и неразрывно связанного с ним киевского поясного изображения. В большом портрете в Прадо есть свой замысел, которому подчинены и композиция, и размеры, и специально сшитое уже по полной моде платье. Теперь это уже не намек на кринолин, а настоящая „гвардаинфанта“. Так называется громоздкий, неуклюжий и подчеркнуто торжественный наряд с туго затянутым корсажем, растя-
Ил. 65 нутой на каркасе в ширину огромной юбкой „тонтильо“, наряд, который сменил существовавший в первых десятилетиях колоколообразный фасон „вертугаден“ и под названием гвардаинфанта вошел в моду в Испании с 50-х годов XVII века.

[1] Justi 1889, p. 406 (Цитирую по английскому изданию, где Юсти усилил свою характеристику).

[2] „Что за прелесть по тонам портреты Веласкеса Марии Терезии (молоденькой в рыжем парике) и другой Маргариты со светлыми волосами — я всегда подолгу стою перед ними“ (В. И. Суриков. *Письма*. М., 1948, с. 66).

65. ВЕЛАСКЕС. МАРИАННА АВСТРИЙСКАЯ
Холст, масло. 231 × 131 см. Мадрид, Прадо

66. ВЕЛАСКЕС. ИНФАНТА МАРГАРИТА У ВАЗЫ С ЦВЕТАМИ
Холст, масло. 128 × 99,5 см. Вена, Художественно-исторический музей

67. ВЕЛАСКЕС. ИНФАНТА МАРГАРИТА
Холст, масло. 70 × 59 см. Париж, Лувр

68. ВЕЛАСКЕС. ИНФАНТА МАРГАРИТА С ВЬЮЩИМИСЯ ВОЛОСАМИ
Холст, масло. 105 × 88 см. Вена. Художественно-исторический музей

К этому платью делали невероятно пышную, также растянутую в ширину прическу „а ля Кариньян" громоздкое сооружение из волос, лент, перьев, бантов и драгоценных украшений. Веласкес, вернувшись из Италии, должен был писать в таких платьях и с такими прическами новую королеву Марианну и старшую дочь короля инфанту Марию Терезию[1]. Если даже в портретах взрослых женщин этот странный наряд при первом взгляде вызывает некоторое удивление, то для изображения семилетней девочки использование такого платья и прически оправдано только в том случае, если это — намеренный прием художника, подсказанный его образным замыслом. Именно таков рассматриваемый портрет музея Прадо. Веласкес ничуть не уменьшает контраста между детскостью личика, хрупкостью фигурки Маргариты — и ее невероятно пышным, торжественно-церемониальным одеянием взрослой знатной дамы. Напротив, художник подчеркивает забавную причудливость этого сочетания, доведенную до нотки гротеска и смягчает ее юмором ласковой легкой улыбки. Ил. 65

Портрет в Прадо поражает своими размерами: для изображения маленькой девочки художник взял холст (212×147), лишь немного отличающийся от размеров парадного портрета королевы в рост (231×131). Но если в портрете королевы Марианны ширина юбки (она к тому же срезана краями картины) меньше, чем высота фигуры королевы, то здесь наоборот: юбка „тонтильо" показана во всю ширину, и ее размер по горизонтали превышает рост инфанты Маргариты. Ее детские руки слишком коротки и не дотягиваются до краев верхнего откоса юбки, который образует своего рода заколдованный круг и в котором обречена пребывать беспомощно-парадная маленькая инфанта. Хотя она держит в одной руке букет роз, а в другой — огромнейший (тоже не по ее росту) батистовый платок, видно, что в этом наряде Маргарита своими руками не может пользоваться, она может только застыть в торжественной неподвижности.

Портрет великолепен по композиции. Нарочитость композиционного построения как бы исходит не от художника, а от формулы репрезентативного портрета и от диктата тогдашней испанской моды, застывшей в самолюбовании покроем гвардаинфанты и прической „а ля Кариньян". Веласкес тонко использует экзотический почерк этой моды, с ее тяготением к горизонталям и дерзким повторением громадной прической очертаний невероятно широких фижм. Форма прически Маргариты, симметрично обрамляющей ее лицо волной падающих на плечи волос

---

[1] Инфанта Мария Терезия. Холст, масло. 127×99 см. Вена, Художественно-исторический музей (LR 386).

и красным плюмажем, по своему наружному контуру образует полуокружность, напоминающую форму раскрытого веера. Веласкес применил эту форму для линейной гармонизации портрета, ритмически повторяя ее в очертаниях белого воротника, охватывающего плечи наподобие пелерины (так называемого валона кариньяна), в округленных сверху фижмах гвардаинфанты, и декларативно подчеркивает ее полукругом красной розетки, укрепленной под драгоценной брошью и образующей своего рода модуль портрета. Все эти ритмические повторы, округленные вверху и горизонтальные снизу, подчеркнуты горизонталями черной оторочки воротника и розовой полосы фижм. Все они „нанизаны“ на строгую вертикальную ось фигурки инфанты. Этот композиционный прием применен с большим художественным тактом: линейные контуры тают в световоздушной среде, в одном месте их видишь, в другом — чувствуешь, в третьем — угадываешь. Все гармонично и естественно. Вместе с тем строгая фронтальность фигуры Маргариты, внутренний ритм форм, мерцание парчовой ткани, блеск драгоценностей, мягкие аккорды розового и серебряного, усиленные ударами ярко-пурпурного цвета, придают портрету инфанты Маргариты редкую даже для веласкесовских портретов парадность и монументальность. Все это входит в содержание задуманного художником образа, но далеко не исчерпывает его. Суть портрета в том, что в антураже и приемах монументального портрета, в тщательно обдуманном пышном одеянии, в застывшей торжественной позе, которая была бы в пору императрице, дающей аудиенцию, Веласкес изобразил хрупкую, бледненькую семилетнюю девочку, с тонкой шеей, худыми плечиками и простодушным взглядом ребенка. В этом взгляде и улыбке есть некоторая напряженность: ведь приходится нести на себе почти несгибаемую гвардаинфанту с ее туго затянутым корсажем и с тяжелым каркасом юбки на обручах. Словом, чувствовать себя как в футляре и в то же время сохранять выправку и изящество (посмотрите, как она держит кисти рук!) было нелегко. Но вместе с тем в какой маленькой девочке не дремлют задатки будущей женщины при всей стеснительности наряда инфанта Маргарита несомненно испытывает искреннее удовольствие, нарядившись в новое, такое модное, красивое и совсем „взрослое“ платье... Нельзя поэтому согласиться как с теми критиками, которые видят в этом произведении Веласкеса просто парадный придворный портрет, так и с теми, которые склонны считать Маргариту чуть ли не жертвой, запуганной деспотическим этикетом, и утверждающими, что на этом портрете Маргарита „устала держать свои цветы, что ее платье на сваях тянет ее в ад“ .

---

[1] Fargue, p. 12.

69. ВЕЛАСКЕС — МАСО. ИНФАНТА МАРГАРИТА В СЕРО-РОЗОВОМ ПЛАТЬЕ
Холст, масло. 212 × 147 см. Мадрид, Прадо

70. ВЕЛАСКЕС — МАСО. ИНФАНТА МАРГАРИТА В СЕРО-РОЗОВОМ ПЛАТЬЕ. Деталь

71. ВЕЛАСКЕС – МАСО. ИНФАНТА МАРГАРИТА В СЕРО-РОЗОВОМ ПЛАТЬЕ. Деталь

72. ВЕЛАСКЕС — МАСО. ИНФАНТА МАРГАРИТА В СЕРО-РОЗОВОМ ПЛАТЬЕ. Деталь

Такие мнения игнорируют многозначность, сложность образа, созданного Веласкесом именно на основе органического слияния столь контрастных слагаемых.

Достоинствам смелой композиции портрета соответствует замечательный колорит. Тяжелая темно-красная драпировка на фоне картины слева отдернута, и ее необычайно красивые изломы благодаря скользящему свету приобретают местами бардово-розовые и серебристые оттенки. Драпировка сзади Маргариты своими строго вертикальными складками повторяет прямизну фигурки инфанты. Серебристо-розовые тона платья Маргариты очень многообразны, изменчивы в зависимости от света, теней, рефлексов и насыщены столь тонкими нюансами, что их трудно описать словами. Нельзя, например, сказать, какого цвета ленты на ее рукавах, так как, изгибаясь по форме рукава, отражая соседние цвета, рефлексируя и от них и от собственных складок, они все время меняются в оттенках. На левой руке ленты окрашены в теплые тона: розовый, палевый, золотисто-коричневый, а на правой — в более холодные: голубоватые, дымчато-серые, фиолетовые. Так же переливается множеством оттенков и серая парча платья. При кажущейся пастозности письма серый цвет обладает глубиной и звучностью благодаря многослойным жидким прописками и лессировкам. Блеск и мерцание серебряной парчи переданы с виртуозной свободой как будто бы случайными брызгами и смазанными каплями обыкновенных белил. Такими же простыми средствами передает художник плотность и фактуру различных тканей — мягкий ворс бархата, холодный блеск шелка. Тонкое белое полотно воротника и батистового платка полупрозрачно, через него просвечивают парча и шелк платья, и оно окрашено рефлексами соседних тонов. Живописная поверхность холста пристально проработана и превратилась в какой-то драгоценный сплав, радующий глаз тонкостью и красотой своих цветовых аккордов. Значительно слабее написаны голова и руки инфанты. В них *Ил. 70. 71*
чувствуется робкая, ученическая манера. К такому единодушному мнению пришли все критики: Юсти, Альенде Салазар, Беруете, Панторба и другие. Феррари в своем каталоге пишет: „Инфанта Маргарита. 1659—1660 (окончена Масо около 1662—1664)“ [1]. Такое же объяснение дано и в каталоге Прадо [2]. Панторба считает, что голова и руки инфанты «указывают на вмешательство кисти ученика, особенно лицо девочки, написанное в технике несколько бедной и усталой, без легкости и сочности кусков, которые были бы несомненно веласкесовскими, как, например, ее платье „гвардаинфанта“, которое кроме того, что есть образец текучести

[1] Ferrari, pl. 150.
[2] *Museo del Prado. Catálogo de los cuadros*, Madrid, 1952, pág. 703.

красочных тонов, есть драгоценный, незабываемый аккорд розового и серебряного»[1]. Лишь один Лопес Рей считает, что не только голова Маргариты, но и весь ее портрет написан не Веласкесом и по манере живописи близок к Масо[2]. Возражая ему, я хочу присоединиться к мнению Трапье: „Лицо и руки в портрете Прадо могут быть написаны Масо, но живопись платья, с его сверкающими, Ил. 72 искрящимися штрихами, с его изумительной бравурностью не может быть нанесена никакой другой рукой кроме Веласкеса, и его рукой только периода последних лет, когда он работал в своей виртуозно-быстрой манере (manera abreviada). Он достиг в своих королевских портретах такого уровня, что его кисть лишь касалась холста, чтобы запечатлеть все самое существенное. Более не надо было ничего делать с красками, редко вносились изменения в очертания, все было увидено с первого быстрого взгляда его наблюдательного глаза“[3].

Споры о портрете Маргариты в Прадо побуждают исследователей сравнивать его с другими портретами Маргариты, находящимися в венском Художественно-историческом музее. Особенно — с прекрасным портретом инфанты в рост, в голубом платье, портрете, недавно найденном[4], который упоминается в точно датированном документе. А также с изображением инфанты почти в рост, в серо-розовом платье — более бледным повторением (вероятно, сделанным Масо) большого портрета в Прадо. Сопоставление этих работ необходимо, чтобы определить участие Веласкеса в написании портретов в Прадо и в киевском музее.

Напомню, что бракосочетания между двумя ветвями Габсбургского рода — австрийской и испанской — были установившейся традицией, поддерживаемой политическими расчетами об укреплении союза этих стран для совместных действий

---

[1] Pantorba, pág. 209.

[2] Лопес Рей усматривает в его живописи использование слишком сильного света для показного эффекта. „По-моему, этот портрет не может принадлежать Веласкесу. Его блестящее исполнение, завершенное лишенными глубины движениями кисти, гораздо ближе к манере Масо“ (LR, p. 259—260).

[3] Trapier, p. 372.

[4] Инфанта Маргарита в голубом платье. Холст, масло. 127 × 107 см. Вена, Художественно-исторический музей (LR 406). Посланный одновременно с портретом инфанта Филиппа Просперо. Холст, масло. 129 95 см. Вена, Художественно-исторический музей (LR 334). Паломино отмечает, что портрет инфанты Маргариты, „превосходно написанный и передающий величие и красоту модели; справа на буфете часы из черного дерева с бронзовыми фигурками и животными и очень красивой формы; в центре круг с написанной колесницей солнца, внутри этого круга — меньший с обозначением часов“. Портрет долгие годы не был известен: в XVIII в. его обрезали, придав овальную форму. В 1923 г. он был обнаружен в запаснике венского музея. Портрет реставрировали, восстановив прямоугольную форму, хотя, может быть, несколько меньших, чем прежде, размеров. Реплика этого портрета (121 × 107 см, LR 407), где изображена инфанта в оливково-зеленом платье, находится в будапештском Музее изобразительных искусств. По-видимому, это версия, выполненная в ателье Веласкеса Хуаном Кареньо. Поступил портрет в Будапешт в 1934 г. из коллекции Венского дворца в порядке обмена.

в Европе. С этой целью наследный принц Балтасар должен был жениться-на своей кузине Марианне Австрийской. С этой же целью предполагался брак старшей дочери Филиппа, инфанты Марии Терезии, с будущим императором (кайзером) Леопольдом I. В те годы шла длительная война между Францией и Испанией, и в обеих странах были люди, склонные искать путей к прекращению этой изнурительной войны, заключению мира. В этой связи возникла идея о браке между испанской инфантой Марией Терезией и молодым французским королем Людовиком XIV, которая „носилась в воздухе". Эту идею давно вынашивал Мазарини, с прицелом, чтобы Бурбонская династия в дальнейшем могла претендовать на испанское наследство. Французским планам активно противодействовала жена Филиппа, Марианна Австрийская, которая защищала в Мадриде интересы австрийских Габсбургов, склоняя к этому и Филиппа. В противовес идее Мазарини велась подготовка к замужеству Марии Терезии, выгодному австрийскому императорскому дому. Такое положение дел сложилось, когда в 1653 году Веласкес получил заказ написать портрет инфанты Марии Терезии, который был послан в подарок венскому двору (имея в виду принца Леопольда). Реплика этого портрета была послана также во Фландрию, в Брюссель, герцогу Леопольду-Вильгельму. Однако и сторонники плана Мазарини действовали, а так как война между Испанией и Францией продолжалась, то через посредство венецианских посланников в Париже и в Мадриде был заказан Веласкесу — с согласия испанского премьер-министра Луиса де Харо (преемника Оливареса) — такой же портрет инфанты Марии Терезии якобы для ее тетки — французской королевы Анны Австрийской, родной сестры Филиппа IV и матери возможного жениха — Людовика XIV. Посылая в Париж этот портрет, венецианский посланник писал, что „оригинал несомненно охотно отправился бы вместо портрета во Францию"[1]. И действительно, сама Мария Терезия решительно заявила, что предпочитает брак с Людовиком. На этой почве возникло охлаждение ее отношений с отцом и мачехой, что, как думает Санчес-Кантон[2], послужило причиной того, что в картине 1656 года „Семья" (так тогда называли „Менины") изображена только младшая дочь — Маргарита.

Положение меняется в 1657 году, когда родился инфант Филипп Просперо и испанский престол, наконец, получил прямого наследника (хотя и болезненного). План Мазарини начал осуществляться. К 1659 году был подготовлен Пиренейский мир, и в 1660 году состоялось бракосочетание Марии Терезии с королем Франции.

---

1 Justi 1889, p. 403.
2 F. J. Sánchez Cantón, *Velázquez*, New York, 1954.

Венский двор был весьма обеспокоен таким поворотом во внешней политике Испании. В 1657 году умер император Фердинанд III и на трон вступил Леопольд I, ставший в 1658 году императором Германии. Испанский двор должен был успокоить Австрию, заверить ее, что мир с Францией не поколебал традиционных связей внутри габсбургского дома; что рождение наследника престола гарантирует прочность династии; что младшая любимая дочь Филиппа — инфанта Маргарита, которая уже сейчас прелестный подросток, — в самое ближайшее время расцветет до того возраста, когда сможет, вместо своей старшей сестры, стать невестой австрийского императора. С этой целью Веласкесу были заказаны два портрета — Филиппа Просперо и инфанты Маргариты, предназначенные специально для венского двора и посланные туда в год подписания Пиренейского мира.

Этот портрет инфанты Маргариты в голубом платье (Вена, Художественно-исторический музей) принято считать предпоследним изображением Маргариты, созданным Веласкесом. А ее большой незаконченный портрет в Прадо считают последней работой Веласкеса, не завершенной им вследствие его смерти. Хотя такое мнение прочно вошло в литературу и в каталоги, я позволю себе с ним не согласиться, так как оно не учитывает различия двух образных замыслов, порожденных различием конкретных целей этих двух портретов.

По моему мнению, большой портрет в Прадо был начат раньше, чем венский голубой портрет, и не предназначался для отсылки в другую страну, а должен был войти в число семейных портретов мадридского Алькасара (где он всегда и оставался). Концепция этого портрета, изображающего курьезную маленькую девочку, наряженную в подчеркнуто модное, нарочито взрослое, непомерно торжественное платье, порождает улыбку и умиление забавным очаровательным ребенком.

Эта концепция портрета придает ему особую обаятельность в глазах испанской королевской семьи и близких друзей, но делает его совершенно непригодным для тех целей, ради которых необходимо было послать портрет инфанты Маргариты в Вену. Вместе с тем изложенный выше замысел художника так пронизывает буквально все элементы большого серо-розового портрета в Прадо, что никакое переписывание не может изменить его содержания. Поэтому, когда изменившаяся политическая обстановка заставила срочно послать в Вену портрет младшей дочери Филиппа, Веласкесу пришлось приняться за совершенно новый портрет, прервав свою работу над большим незаконченным серо-розовым изображением инфанты. К нему я еще вернусь, а сейчас замечу, что новым в венском портрете стал не только голубой цвет платья, но именно вся концепция образа инфанты. Как верно заметил Феррари, в 1659 году речь шла о том, чтобы „писать

снова инфанту Маргариту, кандидатку, несмотря на свои восемь лет, на супружество с императором, теперь, когда только был решен вопрос о браке ее сестры Марии Терезии с Людовиком XIV французским. Еще маленькую девочку, ее надо было уже представить и таково намерение портретиста с королевским достоинством, которое символизирует ее будущую судьбу. Фижмы голубого цвета, поддержанные золотом и серебром, богатый мех муфты и темные благородные рефлексы мебели в глубине дают этому портрету аккорд более строгий, чем предшествующим портретам инфанты. Кажется, она готова к приему прибывших к ней на аудиенцию"[1]. Не буду останавливаться на этом портрете венского музея, являющемся сущей жемчужиной среди всех творений Веласкеса как по психологической тонкости образа, так и по блистательному совершенству живописи. Отмечу лишь понимание Веласкесом требований к этому портрету. Инфанта Маргарита должна была выглядеть несколько старше своих лет. Если на большом портрете в Прадо образ строился на несоответствии детской сущности Маргариты с торжественностью ее антуража и одеяния, то в венском портрете Веласкес убирает все признаки, которые могли бы напомнить о таком несоответствии: уменьшает ширину юбки гвардаинфанты, так что теперь руки Маргариты могут свободно двигаться за пределами баскиньи, убирает непомерно большой батистовый платок, отказывается от утрированно-громоздкой прически с плюмажем и т. д. В результате таких изменений из венского портрета исчезли скованность движений, напряженность и ощущение стесненности инфанты, которые заметны на ее портрете в Прадо. Веласкес добивается такого поворота и освещения головы, что тень и рефлекс от ее волос скрадывают небольшую отвислость щек, присущую принцессам габсбургского дома: лицо Маргариты кажется правильной овальной формы, нос более продолговатым. Тончайшими оттенками красного написаны кораллово-розовые губы, это уже не детские, а скорее нежные губы девушки. То же можно сказать и о кисти ее руки, отличающейся такой женственностью и изяществом, что Веласкесу могли бы позавидовать Буше и Ренуар. С большой тонкостью Веласкес передает „повзросление" своей модели. С этой точки зрения интересно, как на голубом венском портрете написана рука Маргариты, держащая муфту. Она почти повторяет руку ее старшей сестры Марии Терезии, держащую платок, на портрете, посланном ранее в Вену (когда намечалось ее обручение с австрийским принцем). А плавные, мягкие очертания кисти руки с нежными пальцами подчеркивают женственность на голубом портрете Маргариты, пожалуй, даже больше, чем на

Ил. 73

Ил. 74

Ил. 75

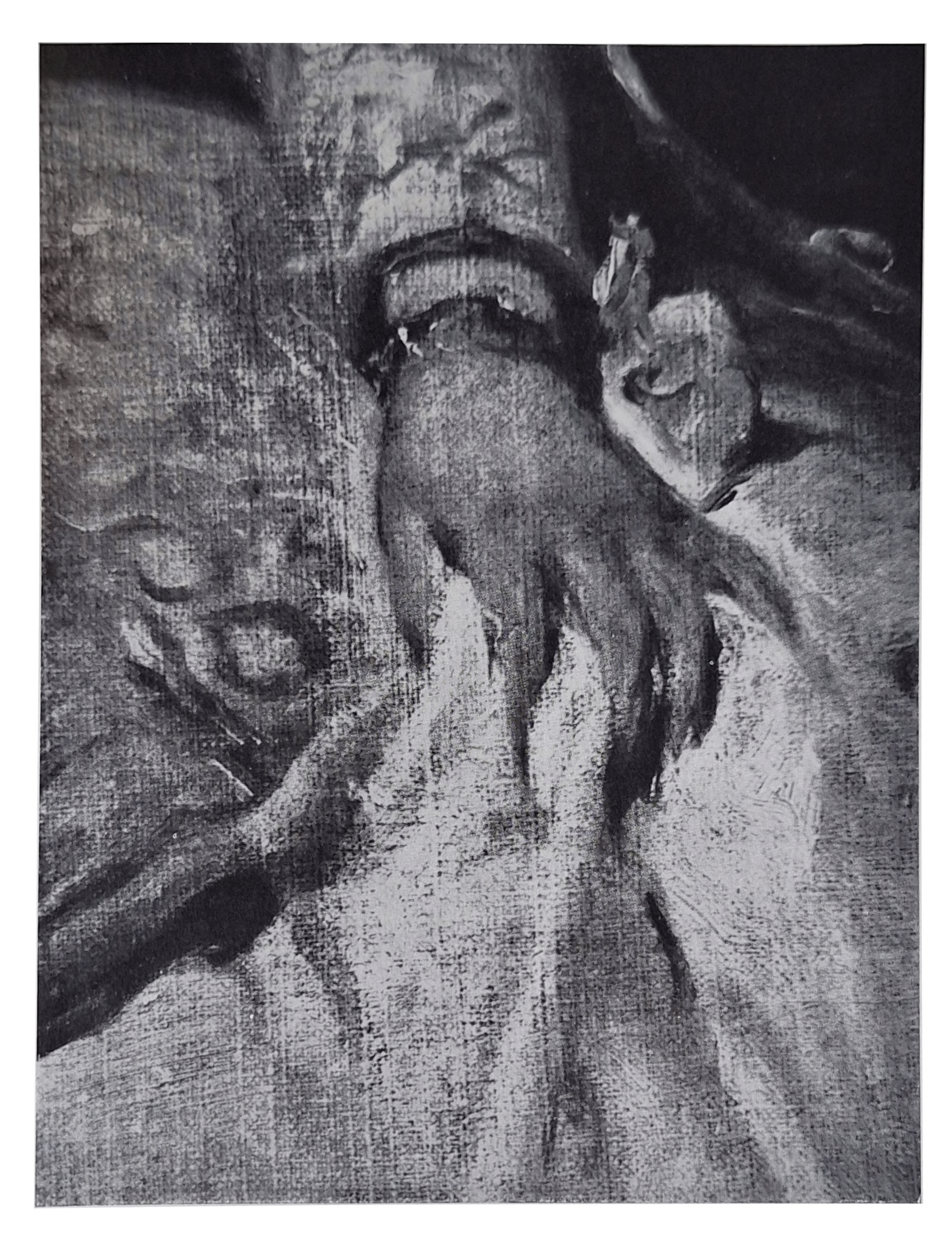
Ил. 76

1 Enrique Lafuente Ferrari, *Velázquez*, Genève, 1960, p. 99.

73. ВЕЛАСКЕС. ИНФАНТА МАРГАРИТА В ГОЛУБОМ ПЛАТЬЕ
Холст, масло. 127 × 107 см. Вена, Художественно-исторический музей

74. ВЕЛАСКЕС. ИНФАНТА МАРГАРИТА В ГОЛУБОМ ПЛАТЬЕ. Деталь

75. ВЕЛАСКЕС. ИНФАНТА МАРГАРИТА В ГОЛУБОМ ПЛАТЬЕ. Деталь



76. ВЕЛАСКЕС. ИНФАНТА МАРИЯ ТЕРЕЗИЯ. Деталь
Вена, Художественно-исторический музей

портрете инфанты Марии Терезии. И несомненно, что эта кисть руки написана Ил. 70 подчеркнуто-женственной также и по сравнению с той, которую мы видим на большом портрете Маргариты в Прадо.

Все сказанное выше объясняет, почему Веласкес должен был остановить работу над столь интересно начатым большим розовым портретом Маргариты в рост. Окончить его помешала художнику не смерть (это произойдет через полтора-два года), а необходимость срочно написать для Вены портрет той же инфанты, но совсем иного содержания.

Пиренейский мир был подписан 7 ноября 1659 года. А в октябре 1659 года в Мадрид прибыл торжественно встреченный посол Франции герцог Грамонт просить руки Марии Терезии для французского короля. Думается, что примерно в это время Веласкесу был срочно заказан для венского двора портрет второй дочери, Маргариты, как уже „повзрослевшей“ настолько, чтобы стать невестой австрийского императора. Вспомним, что на этом портрете инфанта изображена с замшевой перчаткой на правой руке (а у розовой инфанты на незаконченном портрете в Прадо в руке букет цветов) и с меховой муфтой, — это косвенно указывает на то, что портрет писался в холодные осенне-зимние месяцы: вряд ли во время жаркого мадридского лета модель стала бы позировать с меховой муфтой. Поскольку в 1659 году портрет уже был отослан в Вену, он мог быть написан не позже декабря: наиболее вероятный период — октябрь — ноябрь — декабрь 1659 года.

27 ноября 1659 года Веласкес, наконец, получил одеяние рыцаря ордена Сант-Яго. И 8 апреля 1660 года уже выехал на границу Франции для подготовки помещения и торжественной церемонии венчания Марии Терезии с королем Франции, подготовки, в которой он как гофмаршал двора был занят множеством дел. Спрашивается, мог ли Веласкес в эти столь заполненные хлопотами три месяца, *после* завершения голубого портрета Маргариты для Вены, *начать* новый большой серо-розовый портрет Маргариты-девочки для Прадо? Но дело не только в отсутствии времени. Вспомним сам характер этих двух портретов, и мы увидим, что не после, а до венского был начат большой портрет в Прадо. На нем Маргарита, несмотря на неудобства торжественной позы и парадного одеяния, не может скрыть своего чисто детского удовольствия: ей подарили нарядное и модное совсем как у мамы и сестры — платье, в котором она сама выглядит „как большая“ и играет, изображая из себя маленькую королеву. И Маргарита всеми своими чувствами и мыслями живет радостями настоящего момента, как это свойственно детям. На венском портрете она более задумчива. И эту новую черту ее психологического состояния чутко уловил художник, смотревший на свою любимицу не с позиции

династических расчетов, а с иной, человеческой точки зрения. Неожиданное решение о замужестве и для маленькой инфанты и для Веласкеса не могло быть лишь ходом в политических комбинациях правителей двух государств, а означало коренную перемену в жизни Маргариты. Когда писался этот портрет, королевская семья и испанский двор были поглощены предстоящим венчанием Марии Терезии; мысли о старшей сестре, конечно, занимали и Маргариту. Но вот вспомнили и о ней, и судьба ее — попутно — была решена. Ей было над чем задуматься — наступает следующий этап ее биографии, сразу же из возраста детских игр, минуя юность, она должна превратиться во взрослую женщину, императрицу, супругу своего дяди и кузена Леопольда Австрийского. И на венском портрете Маргарита не просто забавы ради „играет в королеву", теперь она в самом деле готовится стать королевой, покинуть отчий кров и жаркую Испанию для холодной северной страны, сменить родной испанский язык на чужой, немецкий, расстаться с милыми забавами и привычками детства, принять на себя серьезные обязанности. . . Даже позирование в прекрасной голубой с серебром гвардаинфанте не может отвлечь Маргариту от несвойственной ее возрасту задумчивости.

В венском портрете дано принципиально новое содержание образа Маргариты, чем в других ее веласкесовских портретах, и оно выражено средствами психологической и живописной трактовки. В самой гамме портрета — темно-голубой с серебряными и коричневыми тонами, необыкновенно тонкой и изысканной — есть какая-то нотка печали. В венском портрете инфанта Маргарита навсегда прощается со своим детством, а Веласкес навсегда прощается с постоянной моделью своих любимых образов. В этом портрете есть лиричность, глубокая человечность, столь далекие от прямых целей заказа. И все же такая трактовка, поскольку она создавала образ повзрослевшей инфанты Маргариты, гораздо больше подходила к требованиям момента и к назначению портрета, чем та, которая была дана Веласкесом в начатом раньше и оставшемся незаконченным подчеркнуто детском портрете Маргариты в Прадо. Думается, что независимо от внешних обстоятельств, после тех изменений, какие произошли в его модели, и того *нового понимания* ее образа, которое выразил Веласкес в венском портрете, он уже *не мог* вернуться к прежнему замыслу и закончить большой портрет в Прадо: время нельзя повернуть вспять. . . Вернемся теперь к большому портрету в Прадо. Смелость и оригинальность замысла, поразительная гармония композиционного построения, превосходная живопись мерцающего серебряно-розового платья, оживленного ярким пурпуром бантов и плюмажа, доставляют зрителям подлинное наслаждение, какое может дать только работа Веласкеса.

В то же время подробное рассматривание того, как написано *лицо* инфанты, разочаровывает и убеждает, что здесь живопись замучена, выполнена робко, вяло, без той уверенности и виртуозной легкости письма, какие присущи кисти Веласкеса. Причину видят в том, и это вполне вероятно, что после смерти Веласкеса лицо инфанты дописал его зять — Масо. И все же при этом остается главный вопрос: в какой мере Масо может считаться автором, написавшим голову и лицо Маргариты, что так важно для трактовки всего образа? Иными словами, решал ли он эту задачу самостоятельно, или имелись какие-то заготовки, рисунки, этюды Веласкеса? Некоторые критики считают, что „Масо писал голову, только набросанную Веласкесом“ [1], но набросок наброску рознь. Если Веласкес успел нанести на холст рисунок головы Маргариты столь же определенный, каким был рисунок головы кардинала Борха к его портрету маслом, то такой „набросок“ не содержал ли в себе уже и трактовку образа? Или же незаконченный портрет Маргариты был продвинут Веласкесом еще дальше, и он начал прописывать голову красками? Быть может, лабораторный анализ, применяющий современные методы — рентген, люминисценцию и т. д., мог бы помочь решению этого вопроса. Если же исходить из конечного результата, дошедшего до нас, т. е. из самой картины, то зная другие работы Веласкеса и другие работы Масо, нет никаких оснований считать Масо автором *трактовки образа* Маргариты на портрете в Прадо.

Из того факта, что Веласкес оставил незаконченной эту работу, вовсе не следует, что, приступая к созданию огромного парадного портрета, он не написал для него предварительного этюда (или портрета меньших размеров), изображающего голову и лицо Маргариты с натуры, — хотя бы для того, чтобы не утомлять маленькую девочку многочасовым позированием. И если бы среди имеющихся погрудных или поясных изображений инфанты (конечно, точно в том же повороте и платье, как на портрете в рост в Прадо) оказалось такое, в котором по определенности образа, уверенности мазков и качеству колорита голова и лицо Маргариты были написаны со столь же блистательным совершенством, как ее парчово-розовая гвардаинфанта на большом мадридском портрете, — имелись бы все основания искать здесь авторство Веласкеса. Из имеющихся поясных изображений этому требованию отвечает портрет, принадлежащий киевскому музею. В 1912 году [2]

Ил. 64

---

[1] Панторба резонно возражает против такой точки зрения (Pantorba, pág. 209).

[2] В конце 1827 г. им владел художник Винсенте Лопес, от него портрет перешел к инфанту дону Себастьяну де Борбону. Затем был у его наследников в их доме в По. Через несколько лет портрет перешел в коллекцию Кольнахи в Лондоне, оттуда — к Веберу в Гамбурге, где находился в 1907 г. Когда в Берлине в 1912 г. распродавалась коллекция Вебера, портрет был куплен Б. Ханенко и находился в его коллекции сначала в Петрограде, затем в Киеве.

портрет инфанты Маргариты попал в Россию и остался вне того внимания экспертов и исследователей, на которое он по своим высоким художественным достоинствам вправе рассчитывать.

Майер видит в киевском портрете скопированную по колени фигуру Маргариты из портрета в Прадо [1], но это не так. Все дело в том, что именно изображение головы и лица инфанты на киевском портрете несравненно лучше, чем на мадридском, в чем я имел возможность убедиться. Обстоятельства моей работы сложились так, что в 1956 году после поездки в Киев и детального изучения там портрета инфанты Маргариты мне вскоре довелось попасть в Мадрид и благодаря любезности дирекции музея Прадо я имел возможность, пользуясь лестницей и лупой, во всех подробностях изучать большой портрет Маргариты. При этом еще свежие впечатления от киевского изображения и взятые с собой записи о технике его живописного исполнения облегчили возможность сравнения этих двух работ. Вторичная поездка в Мадрид в 1970 году укрепила меня в сложившемся мнении.

По изысканности красочной гаммы и тонкости колорита, по сочности живописи платье и драгоценные украшения инфанты на киевской картине находятся абсолютно на том же поразительно высоком уровне, что и на портрете в Прадо, а приемы кладки красок, бравурность легких касаний кисти, характер лессировок и мазков, передающих объемные формы, светотень, рефлексы, фактуру тканей, мерцание парчи, блеск золота и драгоценностей, переливы шелка, — совершенно такие же на обоих этих портретах. Но, в отличие от большого портрета в Прадо, в киевском портрете сразу видно, что голова и лицо Маргариты написаны рукою того же мастера, что и ее платье. А по глубине постижения образа, по уверенной пластике форм и мастерству живописи голова киевской инфанты дает зрителю гораздо больше, чем та, которая написана на портрете в Прадо. Великолепный портрет в Прадо, с его монументальной композицией и чудесами колорита, несмотря на слабее написанные голову и лицо инфанты, с большой силой выражает контраст детскости Маргариты и пышной торжественности ее позы и одеяния. Киевский портрет, являющийся либо этюдом, либо поколенным фрагментом, особенно ценен тем, что донес до нас веласкесовскую проникновенную психологическую трактовку, выраженную в лице инфанты. Оба эти изображения инфанты Маргариты — во весь рост в Прадо и поколенное в киевском музее — дополняют друг друга и, взятые вместе, позволяют представить себе во всей полноте гениальный замысел этого изумительного произведения Веласкеса.

---

[1] Mayer, p. 128.

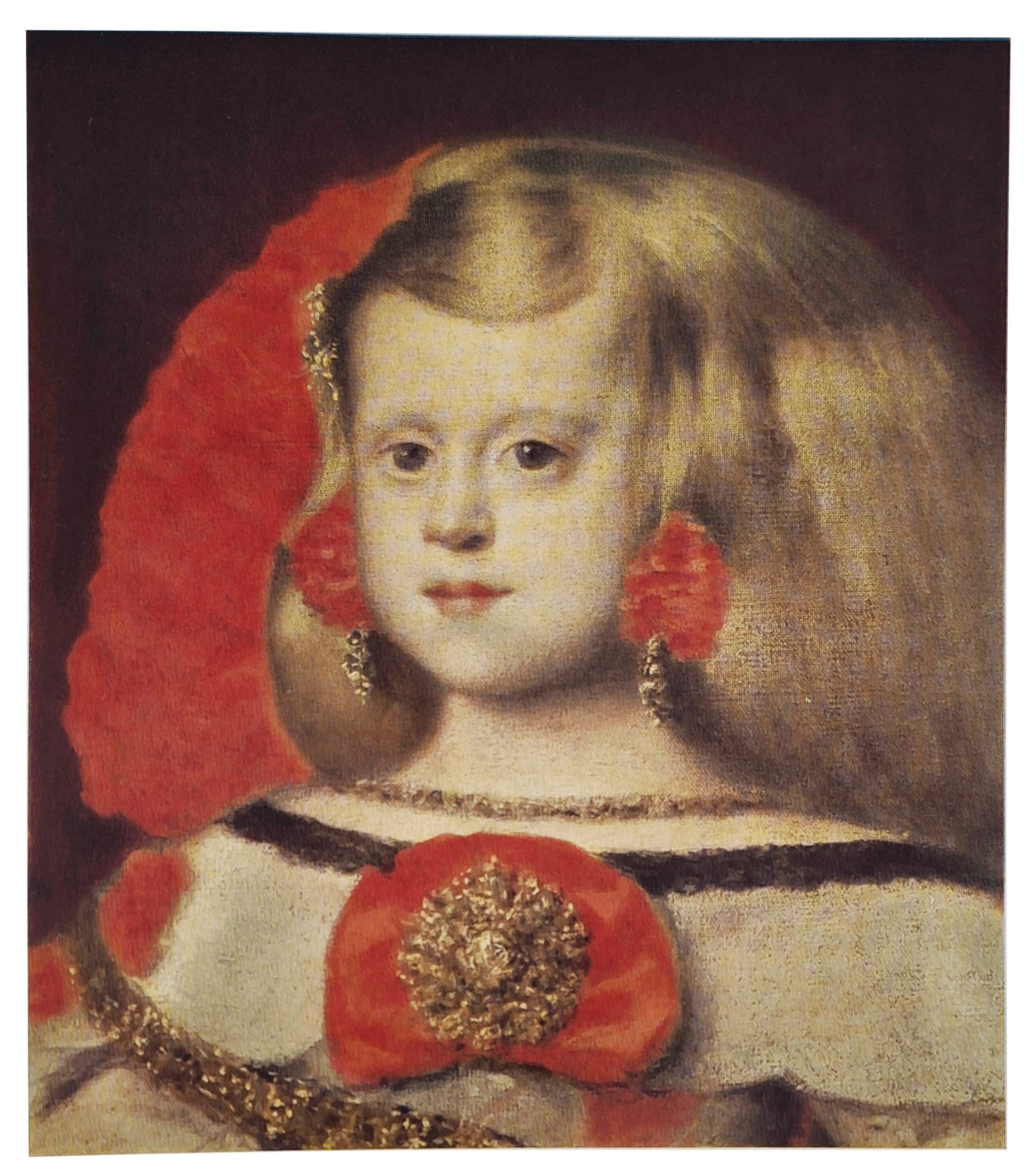
Киевский портрет небольшого формата (и, судя по кисти правой руки, вероятно, он был обрезан), но размер изображения самой инфанты Маргариты почти такой же, как и на ее большом мадридском портрете в Прадо[1].

Киевский портрет поражает идентичностью своего колорита с мадридским портретом. То же сочетание серо-серебристых (с жемчужными и дымчатыми оттенками) тонов и нежных розовых (со светло-сиреневыми и перламутровыми оттенками). То же смелое введение контрастных, огненно-красных киноварных тонов на плюмаже[2], бантах и т. д. Те же приемы кладки красок: многократные жидкие прописки и лессировки серой парчи, передача ее блеска якобы „небрежными" брызгами и „случайными" мазками белил. Совершенно тождественная техника письма в изображении блестящей золотой цепи и броши с драгоценными камнями. Веласкес, изображая ювелирные изделия, пишет по темно-коричневому фону (неоднократно покрытому лессировками), нанося выпуклые точки, черточки, зигзаги, запятые, смазанные полоски, пятнышки различной неправильной формы, различной густоты и различных цветов: кремово-желтые, золотисто-коричневые, голубовато-серые, голубые (изредка даже темно-синие), белые, коричневато-темно-алые. Художник использует для передачи блеска и саму лепку фактурой (на выпуклых точках и овалах краски появляется настоящий отблеск отраженного на них света), а иногда так смазывает одну сторону белой или желтой точки, черточки, что получается впечатление как от искры или вспышки света. Наконец, этот особый веласкесовский „почерк" в изображении ярко-красного плюмажа и подвесок к серьгам — совершенно тождественный тому, каким написаны те же красные украшения на большом портрете инфанты в Прадо. Веласкес передает их, выявляя цвет, форму, поверхность жатого шелка, используя для этого и различие цветовых оттенков, и фактуру письма. Нанося ярко-красный фон, художник нажимами кисти и густотой краски добивается впечатления волнистой или изломанной поверхности шелка. На светло-красный киноварный (тяготеющий к оранжевому) фон подвесок к серьгам Веласкес — в складках и затененных местах жатого шелка — наносит мазки темно-алого, карминного (тяготеющего к лиловому), полностью изгоняя тем самым серость и черноту в изображении затененных цветных поверхностей. Названные два качественно разных оттенка красного цвета — киноварный и алый —

---

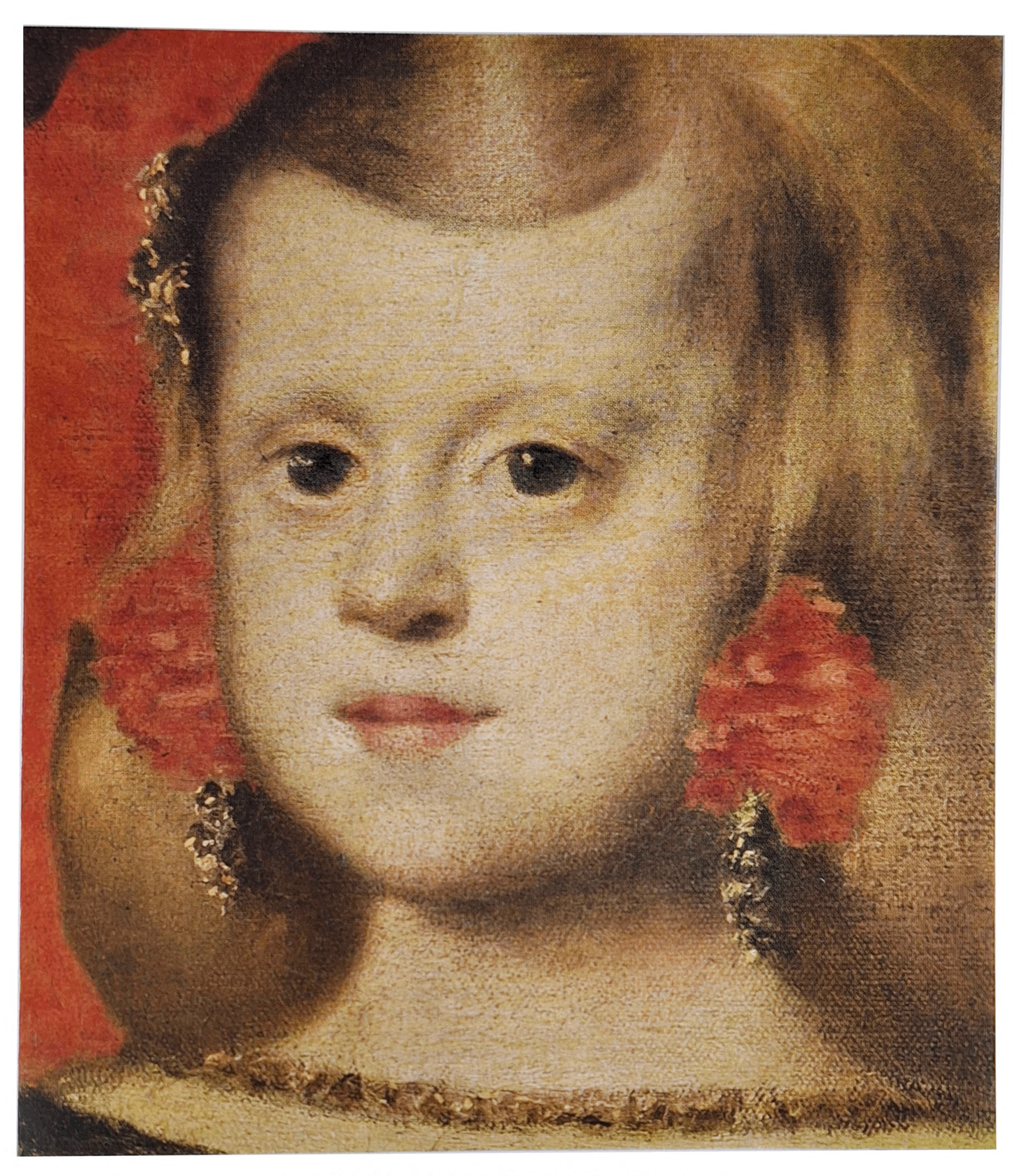
[1] Высота поясного изображения инфанты на киевском портрете 64 см. Если бы портрет в Прадо был обрезан до размеров поясного, высота изображения инфанты была бы лишь на 5—6 см больше.

[2] Это украшение наподобие плюмажа сделано не из перьев, а из искусно скрепленных кусочков красной шелковой ленты, как это хорошо видно на венской копии портрета инфанты Маргариты, исполненной Масо.

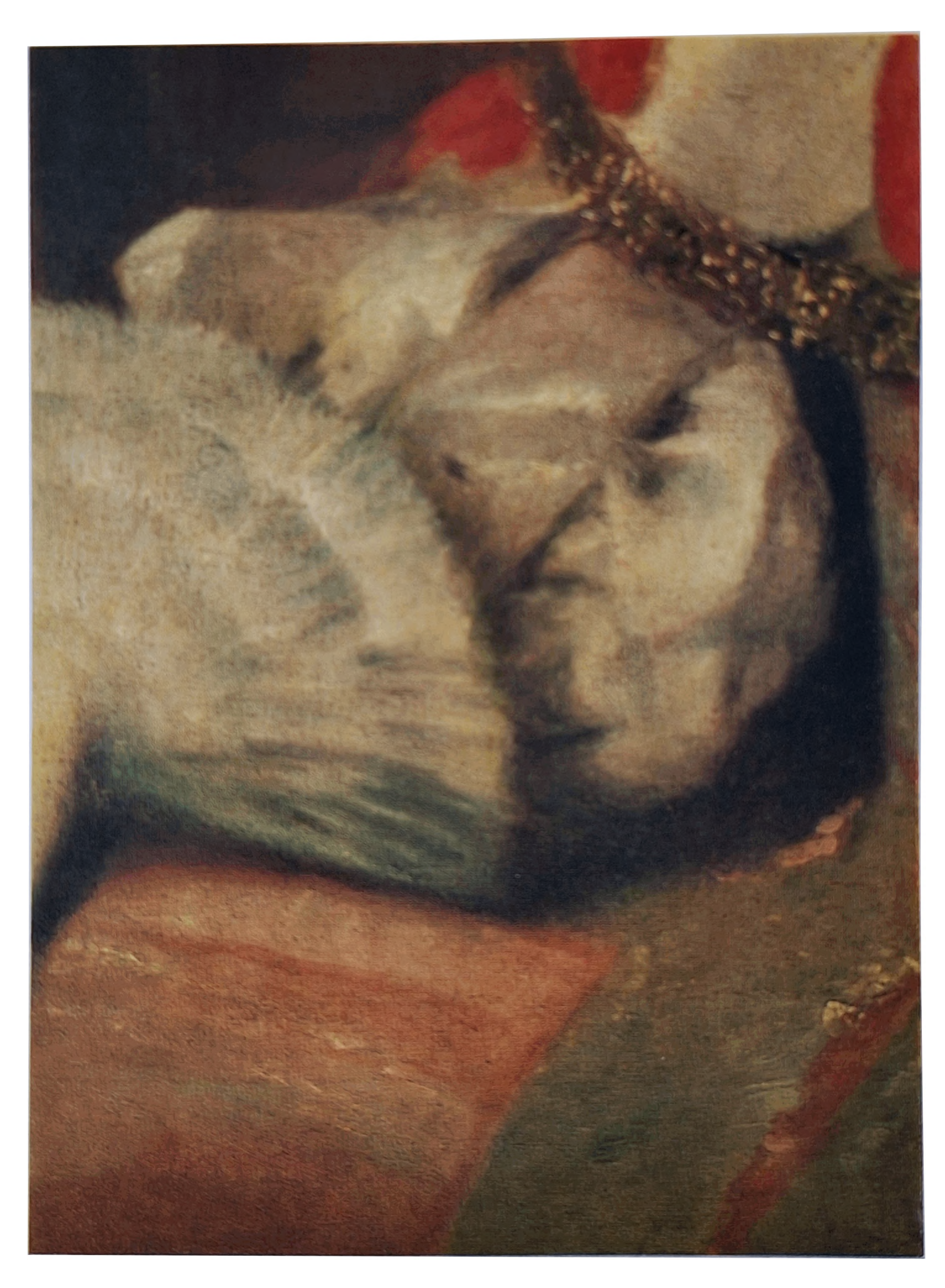


77. ВЕЛАСКЕС. ИНФАНТА МАРГАРИТА. Деталь
Киев, Музей западного и восточного искусства

78. ВЕЛАСКЕС. ИНФАНТА МАРГАРИТА. Деталь
Киев, Музей западного и восточного искусства



79. ВЕЛАСКЕС. ИНФАНТА МАРГАРИТА. Деталь
Киев, Музей западного и восточного искусства



80. ВЕЛАСКЕС. ИНФАНТА МАРГАРИТА. Деталь
Киев, Музей западного и восточного искусства

81. ВЕЛАСКЕС. ИНФАНТА МАРГАРИТА. Деталь
Киев, Музей западного и восточного искусства

82. ВЕЛАСКЕС. ИНФАНТА МАРГАРИТА. Деталь
Киев, Музей западного и восточного искусства

достигли наибольшей интенсивиости в изображении яркого шелка украшений. Но эти же два оттенка красного, только очень ослабленные до степени бледно-розовых тонов, проходят в разных сочетаниях через весь колорит портрета и встречаются и в парчовой ткани платья инфанты, и даже в телесном цвете ее лица.

Ценнейшим качеством киевского портрета является типичное для кисти Веласкеса, смело и в то же время очень тонко осуществленное единство цветового строя лица и одежды инфанты. Это единство поддержано общностью световоздушной среды, в условиях которой образуется сложная система рефлексов на лице инфанты и на ее открытой шее. Лишь Веласкес своим изощренным глазом гениального колориста увидел, что на голову и лицо инфанты Маргариты рефлекс отбрасывают не только рядом находящиеся воротник и сиреневые ленты рукавов, но самый скос ее широких серо-розовых фижм. Выступая вперед, этот скос, как своего рода экран, окружающий инфанту, отбрасывает снизу отсвет своих цветовых тонов, которые слабо окрашивают цвет ее кожи. Веласкес убедительно показал, что только с учетом этих цветных рефлексов можно решить и лепку рельефа лица светотенью. Поэтому в киевском портрете на лице инфанты Маргариты мягкая светотень напоминает незаметной постепенностью и воздушной дымкой знаменитое леонардовское сфумато и ничуть не похожа на ретушь, ибо, смешиваясь с рефлексами, приобретает очень определенные цветовые оттенки.

Бледное лицо Маргариты лишь с первого взгляда кажется написанным одним ровным светлым тоном, но благодаря тончайшим лессировкам оно моделировано цветовыми нюансами, причем господствующим и здесь является сочетание розовых и серо-голубоватых тонов, образующих основную гамму портрета. Это единство цветового строя лица Маргариты и ее гвардаинфанты, так верно увиденное Веласкесом, с большой смелостью и последовательностью осуществлено им в портрете. Художник виртуозно пользуется тончайшими валёрами, но ограничил себя немногими красками. В передаче нежнейших нюансов бледного лица инфанты участвуют те же самые краски, которыми были написаны и ее наиболее яркие украшения, и парчовое платье,— только для оттенков лица эти краски взяты в крайне ослабленной цветосиле. Так, подбровья затенены светло-серым тоном, верхние веки—бледно-розовым, левая сторона носа — серая, а его нижняя площадка— розоватая; вокруг розовых губ, как и на левом виске,—тени серо-голубого цвета.

Примененные для плюмажа тона — киноварно-красный и карминно-алый, но многократно разбавленные — можно проследить и в окраске губ и в нежном румянце Маргариты. И наоборот, в темный, серо-голубой тон, которым написаны глаза инфанты, входит—только несравненно более интенсивный — серо-голубоватый тон

ее платья. И этот же серо-голубоватый тон, но крайне ослабленный, можно заметить в нежной светотени, моделирующей словно фарфоровые щеки, лоб, подбородок инфанты. При таком решении голова, лицо Маргариты, ее фигура, платье оказались исключительно крепко колористически связанными, а весь киевский портрет приобрел гармоничность и ту слитную цельность живописного образа, которых недостает большому портрету Маргариты в музее Прадо.

На киевском полотне Веласкеса в трактовке лица инфанты превосходно переданы ее портретные черты, характер и психология.

Оттянутые прической тонкие волосы девочки сильно открыли сбоку ее лоб, выявив характерную форму несколько сжатой в висках головы. Чуть тяжелый подбородок, слегка выдвинутый вперед, и крупные губы — все это фамильные черты представителей габсбургского дома, а светлые льняные волосы и серо-голубые глаза на бледном лице отмечают отдаленное сходство инфанты Маргариты с ее отцом — Филиппом IV.

Но содержание образа совсем другое. Оно зависит от содержания мыслей и чувств, от внутреннего, духовного мира изображаемого человека, накладывающих свой неизгладимый отпечаток на черты лица и придающих им тот или иной смысл. В детях Филиппа IV, пока они были маленькими, детское начало выражено сильнее, чем их родовая габсбургская принадлежность. Их внутренний духовный мир еще не успел поддаться леденящему влиянию среды; они живут в сфере своих радостей, представлений и детских интересов. Все это выражается во взгляде их глаз, придает обаяние их нежным, полным ребячьей прелести лицам и оттесняет на задний план намек на типично габсбургские черты, тем более, что на еще неопределившихся лицах детей эти черты являются не больше, чем намеком.

На киевском портрете замечательно написаны глаза инфанты Маргариты — большие, широко открытые, с крупными зрачками, окруженными очень широкой радужной оболочкой темного серо-ультрамаринового цвета. Веласкес не побоялся оставить лишь минимальное место белкам, и как выиграл от этого портрет, сколько типично-детского появилось в выражении лица инфанты...[1] Взгляд ее ясен, почти серьезен, но это не от серьезных мыслей, а от серьезного отношения к делу, которым она сейчас занята. Ведь девочка не то чтобы на минутку взяла примерить, шутки ради, торжественное платье старшей сестры, а надела свою, специально сшитую, настоящую гвардаинфанту и всерьез, с увлечением играет во

---

[1] Масо, дописывая голову инфанты на портрете в Прадо, уменьшил голубые радужки глаз, сделав их „нормальной"— для взрослых — величины, и от одного этого лицо Маргариты утратило „детскость" и стало выглядеть гораздо старше.

83. МАСО. ИНФАНТА МАРГАРИТА С БРОШЬЮ, ИЗОБРАЖАЮЩЕЙ АВСТРИЙСКОГО ОРЛА
Холст, масло. 121 х 95 см. Вена, Художественно-исторический музей.

„взрослую", подражая также выправке и манере держаться в соответствии с правилами этикета. И легкая улыбка Маргариты говорит о том, что, хотя это платье-футляр и громоздкая прическа неудобны и стесняют ее движения, маленькая инфанта получает искреннее удовольствие,— она любуется своим модным торжественным нарядом, знает, что ею будут любоваться другие, а ради этого разве не стоит терпеть неудобства... Но в этих чувствах маленькой инфанты нет ничего собственно габсбургского, ничего исключительно королевского — такие чувства испытывает едва ли не каждая девочка, примеряя новое нарядное платье. Сквозь всю помпезность обстановки, пышность неуклюже-модной одежды, изящно-величественную выправку своей модели Веласкес сумел увидеть и донести до зрителя главное — человеческую душу ребенка, наивность и непосредственность ее чувств, обаяние ее ясного, безмятежного духовного мира.

Именно такой характер и такое внутреннее состояние инфанты Маргариты входят в содержание образного замысла незаконченного Веласкесом парадного портрета в Прадо и выражены Веласкесом более полно в замечательном киевском портрете.

Большую путаницу в рассматриваемые вопросы о степени участия Масо в портрете Прадо, о последовательности создания голубого и серо-розового изображений Маргариты вносит ее портрет, написанный, вероятно, Масо и находящийся *Ил. 83* в венском музее [1].

Все исследователи обратили внимание, что в венском портрете Маргарита вместо той драгоценности на розетке, которую мы видим на портретах Прадо и Киева, носит брошь с двуглавым орлом — эмблемой австрийского императорского дома. Благодаря этой детали, являющейся подарком Леопольда I в связи с обручением, портрет датируется между 1664 годом, когда произошла помолвка, и 1666 годом, когда состоялась их свадьба. Крусада Вильямиль ошибочно считал этот портрет оригиналом Веласкеса; Майер, Феррари и другие считают портрет работой Масо. Так же думал и Лопес Рей, но недавно он изменил свое мнение.

В книге, вышедшей через пять лет после его каталога, Лопес Рей возвращается к портретам инфанты Маргариты. Он по-прежнему убежден, что большой портрет в Прадо весь целиком написан Масо около 1664—1665 годов и изображает Маргариту четырнадцати-пятнадцатилетнего возраста. В этом портрете „черты лица инфанты заметно отличаются от тех, которые написаны Веласкесом

[1] Инфанта Маргарита. Холст, масло. 121 × 95 см. Вена, Художественно-исторический музей (LR 410). В каталоге венского музея значится как повторение (поколенное) фигуры Маргариты в рост на портрете в Прадо.

в ее портрете 1659 года (т. е. в голубом платье. *В. К.*). Она в самом деле скорее выглядит такой же, как на другом портрете венского музея (т. е. с брошью в виде двуглавого орла. *В. К.*). Этот портрет близок к манере Масо и, как я ранее предполагал, похоже, исполнен им. Однако недавнее исследование особенностей работы кисти убедило меня, что этот портрет написан на основе оригинала Масо, но менее способной рукой"[1]. Нельзя пройти мимо новых доводов такого известного и авторитетного исследователя, как Лопес Рей. В этой связи хочется заметить следующее:

1. Если портрет в Прадо *весь* написан Масо, то чем объяснить тот явный разрыв между качеством живописи платья инфанты и ее лица,— разрыв, который отмечается всеми исследователями и который нельзя объяснить только ссылкой на плохого реставратора.

2. Черты лица инфанты на венском голубом портрете и на большом портрете в Прадо отличаются по возрасту, *но в другую сторону:* на венском — она почти девушка, на прадовском — еще ребенок (отнюдь не четырнадцати — пятнадцати лет).

3. Известно, что оригиналы Веласкеса копировали его помощники, в том числе Масо. Но считать самого Масо таким выдающимся мастером, чтобы его оригиналы копировались другими художниками, мне кажется, нет оснований.

Обратимся к картине венского музея „Семья художника", которую признают произведением Масо. В глубине этой картины запечатлен момент, когда живо- *Ил. 56*
писец, стоя у мольберта, пишет портрет инфанты Маргариты в рост[2]. Можно *Ил. 85*
спорить о том, изобразил ли Масо у мольберта своего великого тестя или, как думает Лопес Рей, себя самого. Но бесспорно одно: весьма посредственное качество всей этой картины. Отсутствие в ней колористических достоинств, лишенная тонкости грубая упрощенная светотень, слабое изображение лиц (например, детей) — все это говорит против предположения о столь высоком мастерстве зятя Веласкеса, чтобы можно было считать его автором портрета инфанты Маргариты в Прадо, где есть чудесные по живописи куски, заставляющие думать о Веласкесе. Это признает и Лопес Рей, когда пишет, что в портрете „живописное исполнение платья напоминает манеру Веласкеса"[3]. Но при этом

---

[1] López-Rey, V.W., p. 134.

[2] Живописец повернут спиной к зрителям, и о том, кто он, высказаны разные точки зрения. На мольберте незаконченное изображение Маргариты, но платье ее не серо-розовое, как на портрете в Прадо, и не голубое, как на изображении венского музея, а оливково-зеленое, как на портрете будапештского Музея изобразительных искусств. Но вместо муфты она держит букет цветов, как на большом портрете в рост в Прадо.

[3] LR, p. 259.

84. МАСО. СЕМЬЯ ХУДОЖНИКА. Деталь
Вена, Художественно-исторический музей

85. МАСО. СЕМЬЯ ХУДОЖНИКА. Деталь
Вена, Художественно-исторический музей

он выдвигает следующее возражение: драпировки в правой части портрета Маргариты в Прадо, написанные вроде задников-кулис на сцене[1], не характерны для веласкесовской трактовки пространства. Ну и что же? Поскольку этот портрет дописывал Масо, он и мог написать такие драпировки.

---

[1] López-Rey, V.W., p. 134.

Сказанное выше объясняет, почему я согласен с теми исследователями, которые определяют портрет Маргариты в Прадо как незаконченную работу Веласкеса, а венский портрет с брошью в виде двуглавого орла — как повторение ее учеником, может быть Масо,— довольно слабое.

Панторба разделяет мнение многих критиков, считающих венский портрет инфанты с брошью в виде имперского орла произведением Масо. При этом Панторба добавляет, что этот венский портрет Масо *так же, как и киевский*, является производным от веласкесовского оригинала — портрета в Прадо [1].

Выше, в связи с мнением Майера, я сравнивал киевский портрет Маргариты с ее большим портретом в Прадо. Теперь, в связи с высказыванием Панторбы, приходится сравнить киевский портрет с венским повторением, выполненным Масо.

Должен заметить, что, несмотря на точное сходство венской реплики с киевским портретом в композиции и общей цветовой гамме, манера письма этих портретов весьма различна по фактуре, колориту и в целом по уровню живописного исполнения,— как в трактовке одежды, так и лица инфанты. Там, где Веласкес быстро наносит *как будто* беспорядочные мазки, а на самом деле абсолютно точные и необходимые, которые одновременно и лепят форму, и передают фактуру объекта и скользящий по ее поверхности свет,— там его ученик для „оживления" наносит действительно беспорядочные, случайные мазочки, которые лишь дробят форму и мнут ее. Именно так, например, написаны губы Маргариты на венской реплике, измятые неуверенными и неточными мазочками кисти. Появляются несвойственные Веласкесу рыжеватые тени в углах рта, грязца вместо затенения на кончике носа, глаза, слишком выпуклые для анемично написанных век и лица. Красные подвески к серьгам, так отлично написанные Веласкесом с использованием нажима кисти и чередования киновари и кармина, учеником решены сухо, ремесленно и однообразно по цвету. Красная розетка, хотя и яркая по цвету, лишена блеска шелка в складках. Несколько лучше написано платье. Но вместо горячего красного переливающегося плюмажа — у копииста сухо выписанное сцепление мелко нарезанных ленточек. Шелковые ленты на рукавах, чарующие у Веласкеса богатством многоцветных переливов, написаны у Масо просто светло-серой краской с белилами. Во всем портрете чувствуется старательность и робость, столь далекие от виртуозно-свободных движений кисти Веласкеса. Безжизненно моделированы руки. Вся живопись получилась тусклая, замученная, приглушенная белилами, „мучнистая", как сказал бы Суриков.

---

[1] Pantorba, pág. 209, 210.

Каково может быть происхождение этого портрета? Связь его с помолвкой благодаря подарку — броши с двуглавым орлом очевидна. Если подарок был послан около 1664 года, то такой портрет должен был служить подтверждением ответных чувств невесты. В это время Веласкеса уже не было в живых, преемником его при дворе стал Масо, от которого и ждали портрета, выражающего облик счастливой обрученной Маргариты. Но Масо хорошо знал, какие превосходнейшие работы Веласкеса уже были посланы в Вену и находятся там! И хорошо понимал, что создать произведение на таком же уровне он не в силах. И так как свадьба затягивалась из-за смерти Филиппа и траура[1], то посылка такого портрета, на котором Маргарита была бы изображена не в этот момент, а какой она была раньше, в период помолвки, показалась возможной. Для этой цели Масо решил сделать повторение веласкесовского неоконченного портрета, над завершением которого он работал, добавив для „актуальности" брошь с двуглавым орлом...

Итак, сопоставление ряда портретов инфанты Маргариты побуждает меня к следующим выводам:

1. Большой портрет Маргариты в Прадо Веласкес начал писать не в 1660 году, как это принято считать в литературе, в наиболее авторитетных изданиях[2], а гораздо раньше.

2. Большой портрет в Прадо, вероятно, был начат Веласкесом года через два после „Менин", то есть около 1658 года, что подтверждает и облик Маргариты, и трактовка ее возраста и психологического состояния, обусловленная образным замыслом художника.

---

[1] Филипп IV умер 17 сентября 1665 г. Свадебный поезд Маргариты отправился в Вену в апреле 1666 г. Свадьба ее с Леопольдом I состоялась 12 декабря 1666 г. Хрупкая и болезненная, она умерла, когда ей еще не было двадцати двух лет —12 марта 1673 г.

[2] Во всех каталогах произведений Веласкеса, в каталогах музея Прадо. Даже в недавнем и исключительно ценном издании „Вариа Веласкенья" (*Varia velazqueña*, II, pág. 427) хронология дана в такой последовательности, которая означает, что Веласкес якобы писал большой портрет в Прадо непосредственно перед своей поездкой в качестве гофмаршала двора к французской границе для приготовления бракосочетания Марии Терезии, т. е. перед 7 апреля 1660 г.

Только в фундаментальном труде Камона Аснара высказана верная точка зрения: „Последние картины Веласкеса — портреты инфант. Его художественная карьера, следовательно, заканчивается образами, самыми благоуханными и деликатными, выполненными с нежностью, которой только его техника могла достигнуть. 1658 год мы считаем годом создания портрета инфанты Маргариты в музее Прадо. Он не последний портрет этой девочки, каким его единодушно считают, а предпоследний. Достаточно сравнить с ним портрет инфанты в голубом в музее Вены, чтобы заметить, что тот является последующим" (Camón Aznar, II, pág. 875).

3. На большом портрете в Прадо Веласкес полностью осуществил решение композиции и очень далеко продвинул портрет в живописном выполнении: написал весь антураж и платье, прическу, платок, букетик роз. Лицо инфанты на большом портрете в Прадо либо еще не было написано, либо было только начато.

4. Для портрета в Прадо лицо инфанты было написано им с натуры в ее поясном изображении на другом холсте меньших размеров. Это — киевский портрет, который впоследствии, видимо, был обрезан с боков и снизу.

В киевском портрете содержится полностью законченная и совершенно определенная психологическая трактовка образа, при этом живописное выполнение лица и прически, их пластика и колорит, фактура — вплоть до особенностей движений кисти и способов нанесения красок — выполнены виртуозной рукой того же великолепного мастера, который написал парчу и шелк гвардаинфанты, драгоценности, ленты, плюмаж и т. д.

5. Веласкесу оставалось включить решение головы и лица инфанты, найденное в киевском портрете в неразрывном единстве с ее одеждой и украшениями, в большой парадный портрет Прадо, живописное выполнение которого по колориту, пластике, фактуре, словом, „почерку“ автора в точности такое же, как на киевском изображении инфанты.

Но в 1659 году Веласкес внезапно получил срочный заказ на портрет инфанты для венского двора в связи с Пиренейским миром. Он прерывает работу над большим парадным портретом девочки Маргариты в Прадо. И пишет, наряду с портретом маленького инфанта Филиппа Просперо, новый портрет повзрослевшей инфанты Маргариты в голубом платье. Большой портрет в Прадо остается незаконченным, 7 апреля 1660 года Веласкес, уже больной, выезжает к французской границе (для подготовки церемонии бракосочетания инфанты Марии Терезии) и, вернувшись в Мадрид, вскоре (6 августа 1660 г.) умирает.

6. После смерти Веласкеса его зять и преемник должности королевского живописца заканчивает большой портрет инфанты Маргариты в Прадо — дописывает голову и лицо, вероятно, в 1662—1664 годах[1]. И в связи с помолвкой инфанты Маргариты с Леопольдом I, вероятно в 1664 году, пишет для Вены портрет Маргариты с брошью двуглавым орлом — подарком жениха, портрет, являющийся лишь слабой репликой большого не законченного Веласкесом портрета инфанты в музее Прадо.

---

[1] Ferrari (Compl.), pl. 150. Возможно, такое поручение было дано Масо с целью, чтобы хоть один большой портрет Маргариты остался в Мадриде в королевском дворце после ее отъезда в Вену.

* * *

Я рассмотрел произведения Веласкеса, принадлежащие музеям Советского Союза. Чтобы аргументировать свои соображения об их подлинности или о подлинности тех оригиналов, копиями или репликами которых они являются, а также об их датировках, мне пришлось привлекать ряд картин Веласкеса, находящихся в различных музеях мира. Большую помощь мне оказала обширная научная литература о Веласкесе, в том числе труды В. Стирлинга, К. Юсти, А. Майера, Б. Панторбы, Е. Трапье, К. Малицкой, Э. Лафуенте Феррари, Х. Лопеса Рея, Х. Камона Аснара, Х. А. Гайя Нуньо, К. Герстенберга и других, а также исследования, опубликованные в связи с 300-летием со дня смерти Веласкеса, в том числе в сборнике „Вариа Веласкенья“. И если по некоторым вопросам я взял на себя смелость возразить тем или иным отдельным положениям, высказанным названными выше учеными, то это ни в коей мере не противоречит моему глубокому уважению к их большому и чрезвычайно ценному труду по изучению искусства Веласкеса. Разумеется, я вовсе не претендую на окончательное решение спорных вопросов — то, что мною высказано, есть не более чем предположения, которые в свою очередь могут быть, и вероятно будут, оспариваемы другими авторами. Важно то, что всеми нами руководит любовь к творчеству величайшего испанского художника. Я убежден, что общими усилиями исследователей разных стран будет достигнуто еще более глубокое и верное понимание его прекрасного искусства.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Allende-Salazar	Juan Allende-Salazar, *Velázquez. Des Meisters Gemälde. Klassiker der Kunst*, Bd. VI, Berlin und Leipzig, 1925.
Beruete	Aureliano de Beruete, *Velázquez*, Paris, 1898.
Bottineau et Bardi	*Tout l'œuvre peint de Velázquez. Introduction par Yves Bottineau. Documentation par P. M. Bardi*, Milano — Paris, 1969.
Camón Aznar	José Camon Aznar, *Velázquez*, tomos I, II, Madrid, 1964.
Fargue	*Velázquez*. Texte de Léon Paul Fargue, Paris, [1946].
Ferrari (Compl.)	*The Paintings and Drawings of Velázquez*. Complete edition by Enrique Lafuente (Ferrari), Genève, [1953].
Ferrari (Et.)	*Vélazquez*. Étude biographique et critique par Enrique Lafuente Ferrari, Genève, 1953.
Gaya Nuño	Juan Antonio Gaya Nuño, *Bibliografía crítica y antológica de Velázquez*, Madrid, 1963.
Gerstenberg	Kurt Gerstenberg, *Diego Velázquez*, Berlin, [1957].
Justi 1889	Carl Justi, *Diego Velázquez and His Times*, London, 1889.
Justi 1933	Karl Justi, *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, Zürich, 1933.
LR	José López Rey, *Velázquez. A Catalogue Raisonné of His Œuvre*, London, 1963.
López Rey. VWW	José López Rey, *Velázquez's Work and World*, London, 1968.
Mayer	*Velázquez. A Catalogue Raisonné of the Pictures and Drawings*, by August Mayer, London, 1936.
Pantorba	Bernardino di Pantorba, *La vida y la obra de Velázquez*, Madrid, 1955.
Salas	*Velázquez*, by Xavier de Salas, London, 1962.
Stirling	William Stirling, *Velázquez et ses œuvres* (avec des notes et un catalogue des tableaux de Velázquez par W. Bürger), Paris, 1865.
Trapier	*Velázquez*, by Elizabeth du Gué Trapier, New York, 1948.
Varia velazqueña	*Varia velazqueña. Homenaje a Velázquez en el III centenario de su muerte. 1660 1960*, volumen I, II, Madrid, 1960.
Кат. 1958	*Государственный Эрмитаж. Отдел западноевропейского искусства. Каталог живописи, т. 1—2. М—Л., 1958.*

УКАЗАТЕЛЬ КАРТИН ВЕЛАСКЕСА И ХУДОЖНИКОВ ЕГО КРУГА, УПОМИНАЕМЫХ В ТЕКСТЕ *

* Цифры, выделенные курсивом, обозначают номера иллюстраций.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ХУДОЖНИКОВ

ВЛАДИМИР СЕМЕНОВИЧ КЕМЕНОВ

ВЕЛАСКЕС В МУЗЕЯХ СССР

Анализ картин и их место в творчестве художника

ИЗДАТЕЛЬСТВО „АВРОРА". ЛЕНИНГРАД. 1977

Художник *Г. П. Губанов*
Редактор *М. Н. Григорьева*
Художественный редактор *С. П. Дьяченко*
Технический редактор *Н. К. Соколова*
Корректор *Л. В. Денисова*

М23002. Подп. в печ. 5/I 1977. Формат 84 × 90 1/16, бум. мелов. Усл. печ. л. 15,925. Уч.-изд. л. 11,44. З. 1098. Изд. № 1777. (3-80). Издательство „Аврора". 191065, Ленинград, Невский пр., 7/9. Ордена Трудового Красного Знамени ленинградская типография № 3 имени Ивана Федорова Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 196126, Ленинград, Звенигородская ул., 11 ИБ № 489

PRINTED IN THE USSR